ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREŞTI

Facultatea de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală

Lector universitar ŞERBAN NICHIFOR

Teză de doctorat

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

Conducător ştiinţific:

Profesor universitar Dr. VICTOR GIULEANU

- Bucureşti, 1994 -

Mamei mele

Motto:

महर्षीणां भृगुरहं गिरामस्म्येकमक्षरम् ।
यज्ञानां जपयज्ञोऽस्मि स्थावराणां हिमालयः ॥२५॥

"...din vibrații,eu sunt <<om>> transcendental,
din sacrificii,eu sunt cîntărețul numelor sfinte,
din gîndurile nemișcate,eu sunt Himalaya..."

"Bhagavad-Gita", cap."Opulența Absolutului"

"Καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον
εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν..."

"Et hymno dicto
exierunt in Montem olivarum..."

"Și după ce au cîntat cîntări de laudă
au ieșit la Muntele Măslinilor..."

Marcu XIV, 26

"...Vedeți, cuvîntul acesta <<religios>>
nu este un cuvînt obișnuit, după cum
nici cuvîntul <<artist>> nu este un
cuvînt obișnuit..."

Nae Ionescu (1890-1940),"Filosofia Religiei"
(Prelegerea a VIII-a)

CUPRINS

- **PROLEGOMENE** - Introducere în anamorfotica muzicală - principiile generale şi proiecţiile lor diacronice (pag. 5)
- **Cap. I** - Muzica "Vechiului Testament" - izvoare ale anamorfozelor psaltice (premize ale artei sonore în spaţiul religios ebraic)
  - A.) Introducere (pag. 18)
  - B.) "Cartea Psalmilor" (pag. 23)
  - C.) Regele David şi "cetele cîntăreţilor" (organizarea vieţii muzicale sacre) (pag. 28)
  - D.) Elemente specifice de organologie (pag. 32)
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic (pag. 37)
- **Cap. II** - Proiecţii ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsis (pag. 45)
  - A.) Introducere (pag. 47)
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" (pag. 47)
  - C.) Concluzii (pag. 52)
- **Cap. III** - Importanţa Tradiţiei în procesul de cristalizare a ethosului muzical creştin
  - A.) Introducere (pag. 54)
  - B.) Originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină (pag. 56)
  - C.) Noţiuni fundamentale de prozodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii (pag. 64)
  - D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze (pag. 90)
    - 1.) Modalismul creştin (pag. 111)
    - 2.) Ritmica psaltică (pag. 116)
    - 3.) Apariţia şi desvoltarea semiografiei muzicale creştine (pag. 120)
    - 4.) Formele muzicii paleo-creştine (pag. 125)
    - 5.) Concluzii (pag. 132)
- **Cap. IV** - Reformulări ale timpului, spaţiului modal şi formelor muzicale liturgice
  - A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice (pag. 136)
  - B.) Anamorfoze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante (pag. 145)
  - C.) Anamorfoze rituale creştine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore (pag. 152)

./.

- Cap. V - "Liturghia Cosmică" - repere estetico-dogmatice ale musicii sacre
  - A.) Introducere (pag. 171)
  - B.) "Musica Caelestis" - cosmogonia și "armonia eternă a sferelor" (pag. 173)
  - C.) Timpul sacru și funcția contemplativă a musicii, în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe (pag. 184)
  - D.) "Speculum Musicae" și anamorfotica Sacrului prin musică (pag. 193)
- POSTFAȚĂ - "Opus Dei" - imagini arhetipale și proiecțiile lor în musica cultă universală și românească (pag. 210)
- Bibliografie generală selectivă (pag. 224)
- Sinopsis (pag. 231)

.------------.

PROLEGOMENE

INTRODUCERE ÎN ANAMORFOTICA MUZICALĂ –

PRINCIPIILE GENERALE ŞI PROIECŢIILE LOR DIACRONICE

Motto:
"Şi pe cînd se ruga El,
chipul feţei Sale s-a făcut altul
şi îmbrăcămintea Lui albă strălucind..."
Luca IX, 29

Etimologia greacă a termenului de "anamorfoză" sugerează poate în modul cel mai plastic esenţa noţiunii: ἀνά = întorcîndu-se în timp, revenire la, repetare, re- ; μορφή = formă finită; μόρφωσις = (proces de) formare; ἀναμορφόω-ώσω = = a reflecta, a regenera, a remodela; ἀναμόρφωσις-εως = reflectare, regenerare, remodelare. Anamorfoza poate fi definită deci – ca proces evolutiv – drept o subtilă relaţie (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte şi bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune.

Înainte de a aborda sensurile noţiunii în arta sunetelor, vom urmări dezvoltarea de-a lungul timpului a acestui principiu universal, în domenii paralele gîndirii muzicale. Astfel, ideea de anamorfoză o găsim expusă încă din Antichitate, ca de pildă în teologia ebraică, ce se baza pe gîndirea cabalistică în demonstrarea multitudinii modalităţilor de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin permutarea literelor componente ale tetragramei יהוה (Iod-Hé-Vau-Hé), sau prin descompunerea hexagramei (sigiliul lui Solomon) în două triunghiuri semiotice, reprezentînd elementul masculin (triada 1 = = Spiritul) şi cel feminin (triada 2 = materia). Dezvoltînd această concepţie

../.

anamorfotică,[*)] cabaliștii au reușit în cele din urmă să determine configurația "arborelui sefirotic" (simbolizînd "arborele vieții"), ce este alcătuit din triunghiul metafizic "Kether-Binah-Hokmah", din cel etic "Geburah-Tiphereth-Hessed", din cel intelectual "Hod-Iesod-Netzah" și din elementul singular "Malkuth", reprezentînd Regatul lui Dumnezeu, adică al Adamului Celest (Adam Kadmon). Aplicînd această schemă conceptuală - prin intermediul fenomenologiei husserliene - în domeniul artei sunetelor (considerate ca "forță vitală" prin elementul fundamental, cosmogonic al "vibrației", renumitul muzician român Sergiu Celibidache a creat un autentic sistem referențial de analiză și sinteză sonoră, bazat pe "reducerea" (adică esențializarea) actului artistic de la nivelul sunetului natural (alcătuit dintr-un corp fizic/material și dintr-un corp eteric/anti-material) la nivelul intermediar al sufletului, exprimat prin creația umană (nivel alcătuit dintr-un corp astral/sentimental și dintr-un corp mental/logic) și în sfîrșit la nivelul eminamente spiritual al Ideii Absolute, cuprinzînd, într-o unire ipostatică, corpul cauzal al Sfîntului Duh, corpul buddhic al Fiului și corpul atmic al Tatălui. De altfel, această triadă (exprimată de semioticienii contemporani prin relația Noemă/Morfemă/Fonemă) o întîlnim atît în scrierile aristotelice (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα/σύμβολον/πράγματα=τὰ ἐν τῇ φωνῇ)[**)], cît și în opera Fericitului Augustin (Animus=Cogitatio/Signum=Verbum/Aliud aliquid=Res în accepțiunea Pater/Filius/Spiritus Sanctus), fiind sintetizată de Ogden-Richards prin triunghiul "Thought" or "Reference"/"Symbol"/"Referent".

Redus la relația binară fundamentală Sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimiștilor medievali în moderna raportare a "integrării" la "entropie") și în parapsihologia contemporană prin evidențierea subordonării continuumului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmatice și fizice). În acest punct se reîntîlnesc astfel în mod benefic

./.

---

*) - este elocvent faptul, că adăugînd litera ש / Shin (simbolizînd căsătoria divină a Logosului întrupat) în tetragramă, se obține pentagrama numelui lui Iisus - Ieshovah (יהשוה = Iod-Hé-Shin-Vau-Hé).

**) - "tà én tî psihî pathîmata" ("stări sufletești") / "sîmbolon" = "tà én tî fonî" ("semnul" = "sunete articulate") / "pragmata" ("lucruri")

Teologia, Arta și Știința, reconfirmînd - din trei perspective aparent disjuncte - viabilitatea, perenitatea revelațiilor relatate în documentele scripturistice vetero- și neo-testamentare.

Tot în domeniul teoretic, menționăm astfel aportul lui Salomon de Caus (cel care a introdus pentru prima dată termenul de "anamorfoză" în lucrarea sa "Les raisons des forces mouvantes", 1615), precum și contribuțiile importante ale lui Jean-Baptiste della Porta ("Magiae naturalis"-Napoli, 1558), Jean-François Niceron ("La perspective curieuse" - Paris, 1638) și ale celebrului Athanasius Kircher (în "Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta" - Roma, 1646).

Consacrată în artă inițial ca fenomen vizual, anamorfoza a fost astfel frecvent aplicată încă din Antichitate, în domeniile sculpturii și arhitecturii. In acest sens, Platon distingea - în "Sofistul" - două arte de imitație ("mimesis"), incluse în grupul celor constructive (arhitectură, sculptură, pictură), ce se delimitau de cele expresive (bazate pe "katharsis" și alcătuind triuna "horeia" - poezie, muzică, dans). Avînd deci canoane specifice (în accepțiunea inițială, termenul "kanón" fiind echivalentul în artele plastice ale termenului "nómos"/lege în muzică), cele două arte de imitație erau ilustrate prin tehnica copierii (reproducînd fidel formele) și prin cea a evocării (ce transpunea formele în universul aparențelor). Pentru a remedia erorile percepției vizuale (menționate și în geometria euclidiană, Axiomele V-VII și Teoremele XLVIII și XLIX relevînd faptul că "există locuri în care mărimile egale par inegale"), artiștii și arhitecții epocii își proiectau operele respectînd cu rigurozitate legile perspectivelor accelerate sau încetinite, sistematizate în tratatele fundamentale ale lui Vitruviu.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfozei, ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon de Caus, Jean-Baptiste della Porta, Jean-François Niceron, Athanasius Kircher), cît mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii, artiști ce au conferit valențe estetice unor procedee ce nu ar fi depășit altminteri nivelul primitiv al "cabinetelor magice" sau al amuzamentelor de salon, exploatînd din plin imaginile fantastice, halucinante (prefigurînd parcă suprarealismul) ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Menționăm în acest sens așa-numitele "tablouri secrete" ("Vexierbild") realizate de Albrecht Dürer, Erhard Schön, Lucas Brunn, Hans Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch și

./.

Hans Burgkmair, ce utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice şi filozofice ale lui Sebastiaen Brant ("La Nef des Folz du Monde"- Paris,1494), Erasmus din Rotterdam ("De la Déclamation des louanges de follie"- Paris, 1520) sau Cornelius Agrippa ("De incertitudine et vanitate scientiarium et artium atque excellencia verbi Dei declamatio"- Anvers, 1530).

Patru secole mai tîrziu, mai precis în anul 1957, criticul francez Frances de Dalmatie releva în cartea sa "Anamorphose" (Paris, 1957) o nouă relaţie fascinantă între anamorfotică şi creaţia poetică, avînd perspective pierdute în infinitul metaforelor, prin imagini recognoscibile sau descoperite doar dintr-un singur punct secret şi precis. In acest sens, Jean Cocteau definea, în 1961, anamorfoza drept acel "no man's land" în care se întîlnesc poezia şi ştiinţa, ca în labirintul din Cnossos ("Notes autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion" - în revista "Le Monde et la Vie", nr. 95/apr. 1961, Paris). Apărută în anul 1969, cartea lui Jurgis Baltrušaitis "Anamorphoses"(Paris, Ed. Olivier Perrin) a fost însă decisivă în reiterarea ideii anamorfotice în spectrul atît de larg al concepţiilor estetice vehiculate în cea de a doua jumătate a secolului XX. De aceea, Jurgis Baltrušaitis îşi continuă seria investigaţiilor prin amplele sale studii intitulate "Le Miroir" (Paris, 1981) şi "Formations, déformations" (Paris, 1986). Pe de altă parte, în sfera poeticii, criticul român Simion Mioc dezvoltă în volumul intitulat chiar "Anamorfoză şi poetică" (Timişoara, 1988) cercetările iniţiate în această nouă direcţie de Frances de Dalmatie.

Am avut ideea realizării unei aplicaţii sonore a anamorfozei elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a cunoscutei cărţi a lui Baltrušaitis, Cvartetul de coarde "Anamorphose"*), în care supra- şi juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate însă pe un mod popular românesc, chiar melodia originară ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv. In acelaşi timp, finalul lucrării reprezintă prefigurarea unei anamorfoze multi-media, ce se desfăşoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise; membrii "mobili" ai ansamblului (cele două viori şi viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva iniţial bidirecţională a audiţiei într-una cvadrofonică. Această preţioasă experienţă personală mi-a facilitat găsirea unei definiţii specifice a anamorfozei sonore: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcţional, fără a constitui

./.

*)-lucrare distinsă cu Premiul I la Concursul Internaţional de Compoziţie "Gaudeamus" din Olanda (1977).

un "colaj", dacă răspund condiţiei de a avea cel puţin un element constitutiv comun. Altfel exprimat, între mulţimile sonore A, A' şi B, avînd proprietăţile $A \cap B = 0$ şi $A \cap A' = \emptyset$, se poate ilustra relaţia de "colaj" prin $[A \rightarrow | \leftarrow B]$ şi cea de "anamorfoză" prin $[A \longleftrightarrow A']$.

În anul 1980, sub titlul "Applications sonores de l'idée d'anamorphose", am expus, într-una din şedinţele Forumului de compoziţie din cadrul Cursurilor Internaţionale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania), concluziile la care ajunsesem în studierea acestui fenomen muzical. De asemenea, am prezentat datele esenţiale ale anamorfoticii sonore şi cu ocazia conferinţelor susţinute, în septembrie 1982, la Universităţile Michigan din Ann Arbor şi Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A.). Ulterior, în anul 1985, am publicat în revista "Muzica" (Nr. 6) o introducere în domeniul "Anamorfozei sonore". Ideile generale cuprinse în acel eseu – şi ilustrate muzical în Fig. 1-8 – constituie fundamente ale prezentului studiu, în care mi-am propus să aprofundez subiectul, considerînd (într-o perspectivă lărgită) arta sunetelor drept o punte transcendentală între Sacru şi profan – şi insistînd, în consecinţă, asupra unor aspecte definitorii în acest sens:

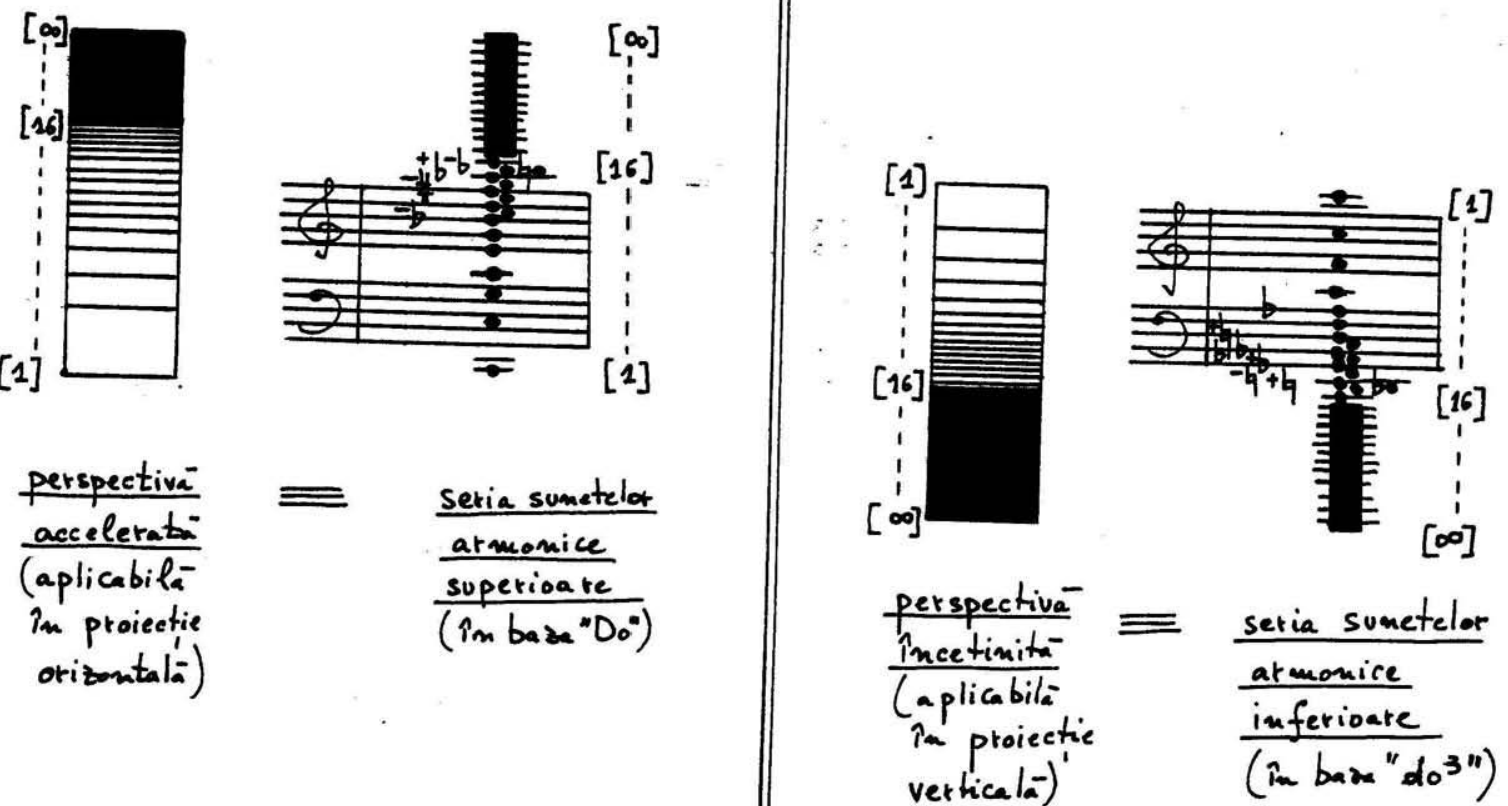
– 1.) parametrii de bază ai anamorfozei sonore (în raport cu coordonatele acustice ale frecvenţei, duratei, dinamicii, timbrului şi spaţiului);

– 2.) elemente anamorfotice generative sintetizate în muzica paleo-creştină (de la izvoarele veterotestamentare la ecumenicitatea patristică din primele 8 secole după Hristos – ecumenicitate muzicală determinată şi de contribuţia atît de preţioasă a Sfîntului Niceta de Remesiana în cristalizarea fondului muzical comun specific creştinismului);

– 3.) translarea tehnicilor anamorfotice din muzica paleo-creştină în creaţia contemporană universală şi românească, reliefînd tocmai continuitatea procesului (inclusiv în etapa "post-modernismului" actual, cu aplicaţii şi la creaţia proprie).

.------------.

Fig. 1 - Analogie între perspectivele vizuale și seriile armonicelor sonore.



(după revista "Key Notes", Olanda, Nr. 2/1983)

Arhetip melodic

4.) S. Rachmaninov
"Insula, Op. 14 Nr. 2"
ИЗ МОРЯ СМОТРИТ

1.) L. Boccherini
Sonata în Si b major, partea a II-a.

5.) Summy Clayton
"Happy Birthday to You"
Happy birth-day to you

2.) G. Donizetti
Opera "Lucrezia Borgia" (Prolog)
Di pes-ca-to-rei-

6.) I. Stravinski
"Greeting Prelude" pentru orchestră
horn
str.

3.) W.A. Mozart
Simfonia 37 în Sol major, partea a II-a

Fig. 2 – Arhetip melodic și proiecțiile sale în diferite "timpuri" și "forme" muzicale

Fig.3 - Raportul timp/spațiu modal în cadrul unui proces anamorfotic specific, generat în Cvartetul de coarde Nr. 1 — "Anamorphose" de Șerban Nichifor (1975)

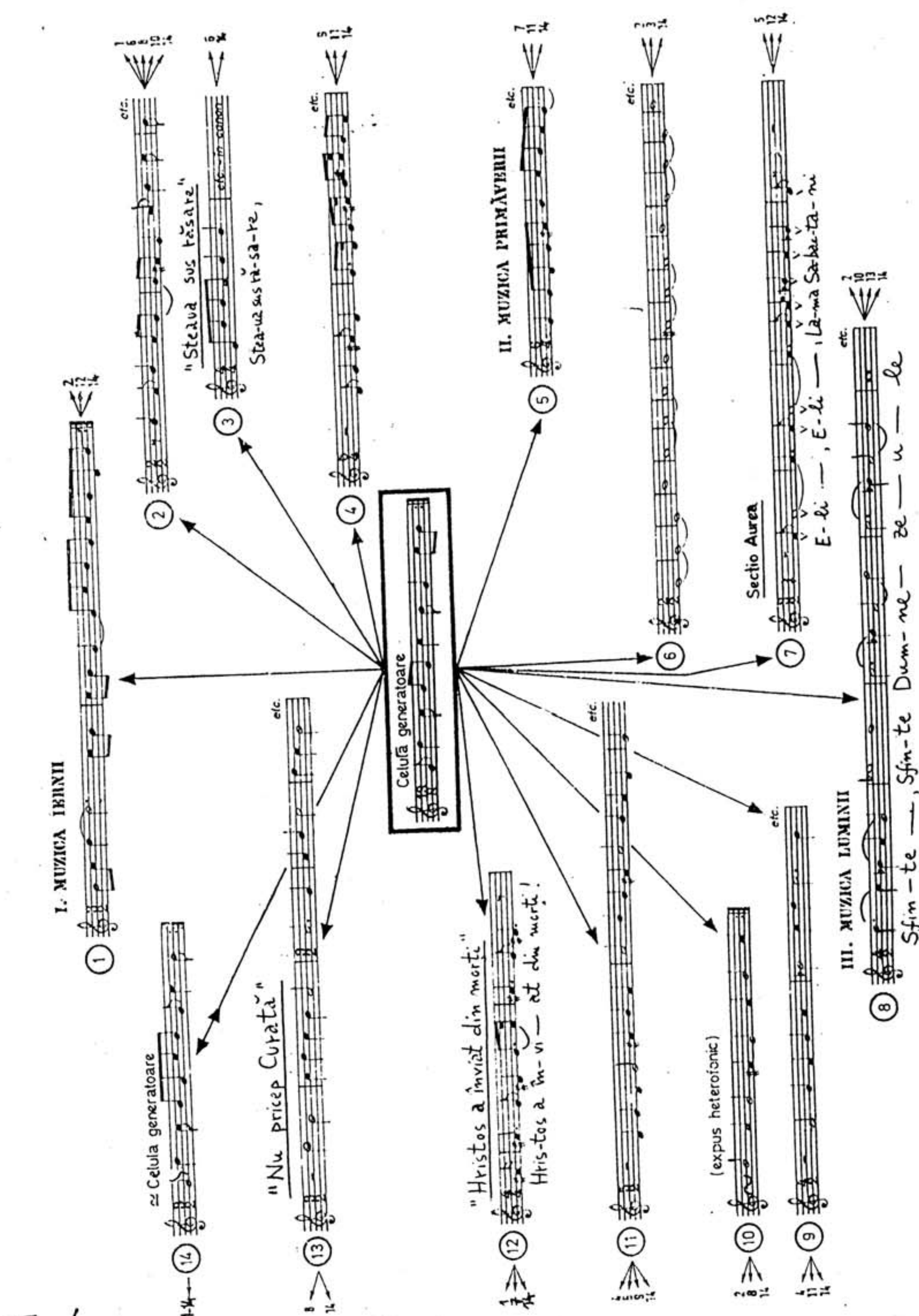
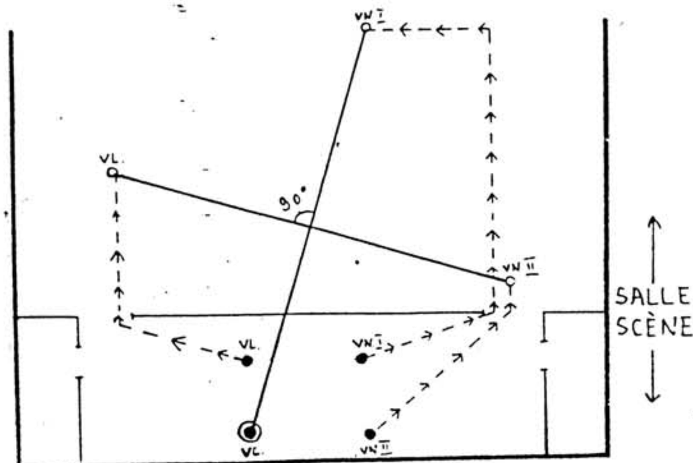


Fig. 4 -

Planul anamorfotic al Simfoniei a II-a "VIA LUCIS" de Şerban Nichifor

Fig. 5 - Spatializări sonore în propria creație ("Anamorphose", "Dionysies I") - α

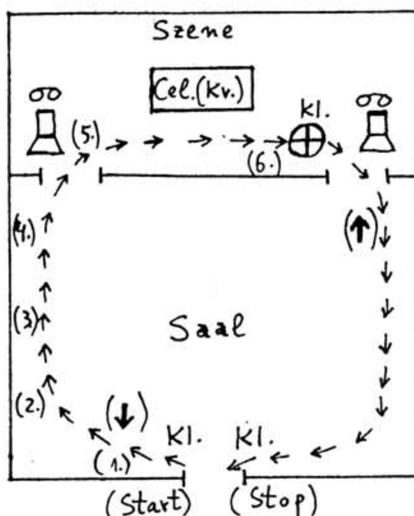
- quitter la scène et s'en aller, si c'est possible, dans la salle vers un amplassement quatrophonique:



Şerban Nichifor: "ANAMORPHOSE" pentru cvartet de coarde (1976), lucrare distinsă cu Premiul I al Fundaţiei Gaudeamus din Olanda. Schema ilustrează modul în care se operează schimbarea progresivă a perspectivei sonore stereofonice într-una quadrofonică. Această anamorfoză spaţială (politopică) apare în finalul lucrării, ca o consecinţă a proceselor anamorfotice micro-structurale ce determină discursul muzical.

Topik der sonorischen Quellen

(Das Zeichen ⬇ zeigt den Entritt in die Szene, und das Zeichen ⬆, das Austritt aus der Szene.)

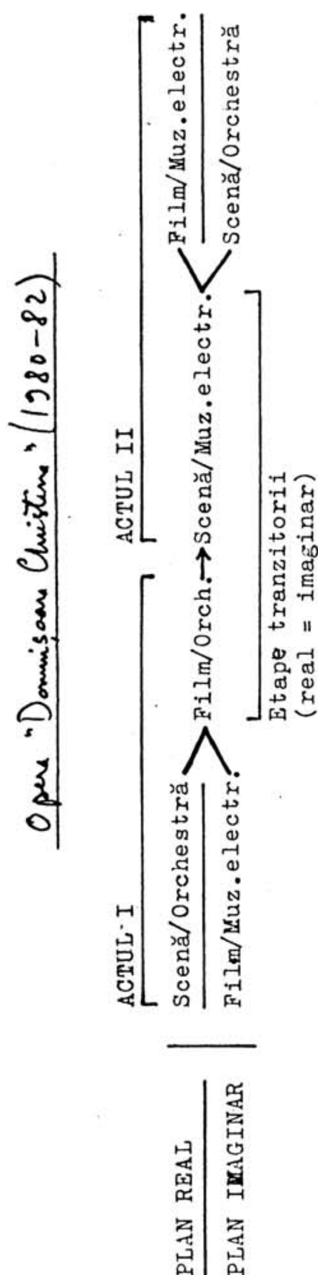


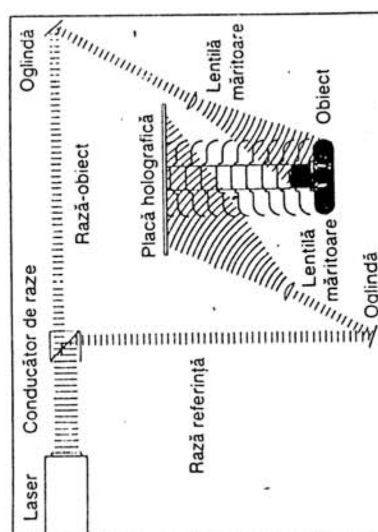
(1.) .... (6.) = Seiten 1... 6 "Perpetuum Mobile"

Şerban Nichifor: "DIONYSIES I" (Perpetuum Mobile) pentru clarinet în mi b. Schema indică traseul interpretului, ce determină schimbarea permanentă a perspectivelor sonore.

Fig. 6 – Spatializări sonore în propria creație – β

(dialectica sacrului în opera "Domnișoara Christina", după Mircea Eliade – lucrare concepută într-un sistem anamorfotic "multi-media", ce include sunetul "acustic" și "electro-acustic" într-un raport hierofanic cu imaginea "reală" și "holografică")

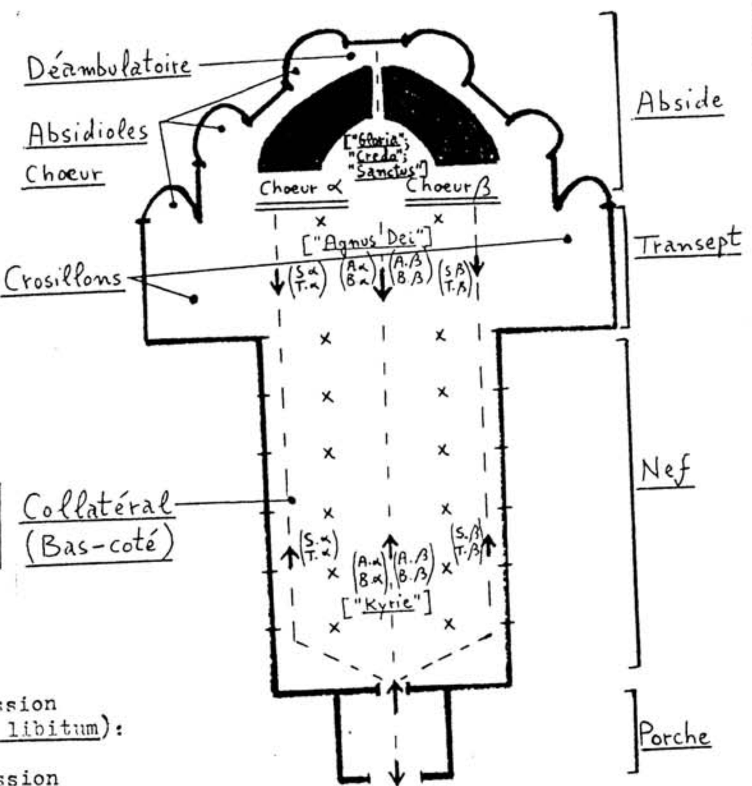




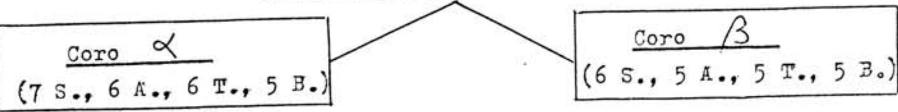
Procesul anamorfotic al reflectării holografice (după rev. "Prisma" – R.F.G., Nr. 10/1984)

Fig. 7 -

Şerban Nichifor: Missa "Actio Gratiarum Oecumenica" (1993)
Schema indică mişcările celor două coruri (α şi β) în spaţiul sacru al catedralei (bisericii), în concordanţă cu concepţia liturgică din perioada paleo-creştină (numită şi epoca ecumenismului patristic).



Ensemble vocal "a cappella"
(13 Soprani, 11 Alti, 11 Tenori, 10 Bassi)

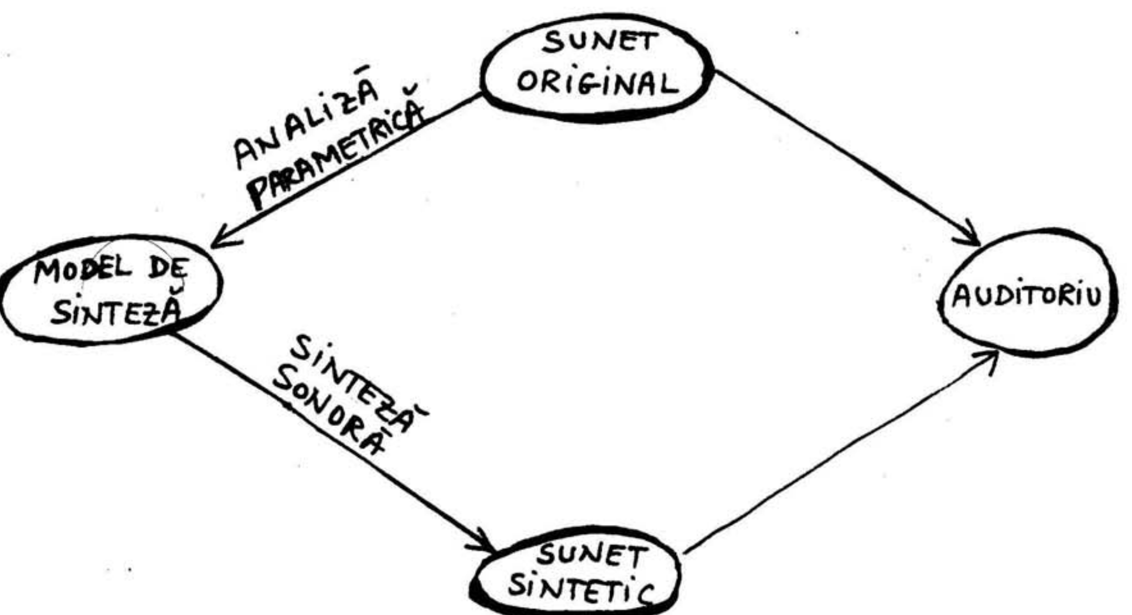


Emplacement des Choeurs α et β
dans une église en forme de croix latine

Nota Bene:
↑ = voie(s) d'accès dans l'église, pendant la procession initiale ("Kyrie")-mouvement non-obligatoire (ad libitum):

↓ = voie(s) de sortie de l'église, pendant la procession finale ("Agnus Dei")-mouvement non-obligatoire (ad libitum).

Fig. 8- Anamorfoza unui sunet original după un model de sinteză, prin procesul "analiză/sinteză" (după Jean-Claude Risset și David L. Wessel - "Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis" - IRCAM, Paris, 1984)



Capitolul I

MUZICA "VECHIULUI TESTAMENT" - IZVOARE ALE ANAMORFOZELOR PSALMODICE

Motto:

„אשירה ליהוה כי־גאה גאה סוס ורכבו רמה בים:"

"Să cîntăm Domnului, căci cu Slavă S-a preaslăvit !"
Ieșirea XV, 1 - "Cîntarea lui Moise"

A.) Introducere

Numeroasele referiri biblice la semnificațiile artei sunetelor în contextul atît de amplu al vieții spirituale a evreilor indică importanța deosebită pe care aceștia o acordau muzicii, ca factor transcendental, catalizator al revelației supranaturale, ca punte de comunicație între Sacru și profan. Astfel, forța muzicii de a exprima inexprimabilul (prin cuvinte), de a revela tocmai acea inefabilă dar indisolubilă legătură dintre Dumnezeu și oameni, dintre Dumnezeu și întregul univers creat de El, se evidențiază ca formă a adevăratei libertăți a conștiințelor unite într-o sublimă simfonie a credinței.

Recitarea versetelor Vechiului Testament după legile solfegierii muzicale, a foliantelor Talmudului cu o melodică străveche, a rugăciunilor prin cîntec se reliefează - ca procedee curente în practica religioasă a vechilor evrei - și prin indicația biblică: "Lăudați pe Dumnezeul meu,

./.

în tobe, cîntaţi Domnului cu chimvale, uniţi pentru El psalmul cu cîntarea, preaslăviţi şi chemaţi numele Lui !" (Iudita 16, 1)

Muzica vechilor evrei avea astfel un caracter revelatoriu, transcendental şi o formă eminamente imnică în arta vocală. În domeniul instrumental, remarcăm rolul semnalelor sonore în transmiterea unor mesaje specifice comunităţii religioase, anticipînd - cu mijloace arhaice, dar foarte clar codificate - tehnica "mass-media". În acest sens, în capitolul 10 al celei de a patra cărţi a lui Moise, Numerii, se fac referiri precise:

<<1. Şi a grăit Domnul cu Moise şi a zis:

2. "Fă-ţi două trîmbiţe de argint; din ciocan să le faci, ca să fie pentru chemarea obştii şi pentru plecarea taberei.">>

Este semnificativ faptul că leit-motivul de "vestitor" al trîmbiţelor de argint apare şi în Noul Testament (de pildă, în Apocalipsa 8 - "A şaptea pecete, Şapte îngeri cu şapte trîmbiţe"), el transferîndu-se ulterior din hermeneutica muzicii de cult în cea a muzicii culte. Dintre atît de numeroasele exemple existente, ne vom limita a menţiona rolul trompetelor în "Oratoriul de Crăciun" de J.S. Bach, în "Simfonia V" de L. van Beethoven, în Uvertura la opera "Wilhelm Tell" de G. Rossini, în creaţia lui Wagner, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, R. Strauss, Enescu, Stravinski, Bartók, Prokofiev, Respighi, Paul Constantinescu, K. Penderecki, etc..

Totuşi, esenţa muzicii vechilor evrei era de natură vocală, cantorială (aspect evident şi în arta sinagogală a zilelor noastre). Tradiţiile istorice sînt prodigioase, o primă mărturie în acest sens implicîndu-l pe însuşi Moise, prin cele două cîntări ale sale redate în Ieşirea 15 şi în Deuteronomul 32. Astfel, după providenţiala, salvatoarea trecere prin Marea Roşie, Moise închină acea celebră "Cîntare" de slavă şi mulţumire lui Dumnezeu (Ieşirea 15):

1."Să cîntăm Domnului, căci cu slavă S-a preaslăvit !
Pe cal şi pe călăreţ în mare i-a aruncat !

2. Tăria mea şi mărirea mea este Domnul, căci El m-a izbăvit..."

./.

Chiar de la prima lectură a acestui extraordinar text poetic, se remarcă muzicalitatea intrinsecă a versurilor, atît de adaptabile unei linii melodice cu valențe incantatorii. Astfel, structurarea întregului poem - prin ritmul succesiunilor de imagini - respectă anumite principii specifice dramaturgiei sonore, atît prin dilatările și contractările micro-structurale, cît și prin acumularea (în macro-structură) a tensiunilor spre un climax ce coincide cu momentul "secțiunii de aur" (12."Întins-ai dreapta Ta/ Și i-a înghițit pămîntul !"). Structurarea acestui text în conformitate cu o anumită "legitate" proprie creației sonore, demonstrează - după opinia mea - sorgintea muzicală a "Cîntării lui Moise". Observații similare se pot face și în legătură cu alte "Cîntări" ale Vechiului Testament - pagini de inestimabilă valoare teologică și artistică, ca de pildă:

- "Cîntarea lui Israel" (Numerii 21, 17-18) la fîntîna din Beer, fîntînă despre care a zis Domnul lui Moise: "Adună poporul și le voi da apă să bea";
- cea de a doua "Cîntare a lui Moise" (Deuteronomul 32) la 120 de ani, atunci cînd profetul îl desemnează ca urmaș al său, în fruntea fiilor lui Israel, pe Iosua Navi;
- "Cîntarea Deborei și a lui Barac" (Judecătorii 5) cu prilejul supunerii, de către Domnul Dumnezeu, a lui Iabin, regele Canaaneilor, în fața fiilor lui Israel;
- "Cîntarea Anei" (I Regi 2, 1-10), adresată Domnului, ca mulțumire pentru nașterea lui Samuel;
- "Cîntarea de mulțumire a lui David" (II Regi 22, 2-51), pentru izbăvirea de vrăjmașii Filisteni;
- "Cîntarea lui David" (I Paralipomena 16, 8-36), psalm de laudă Domnului cu ocazia aducerii și așezării chivotului în Ierusalim, fapt ce a marcat începutul rînduielii slujbei dumnezeiești, ce va ajunge la apogeu odată cu zidirea templului, a casei Domnului, de către Solomon;
- "Lauda lui Mardoheu" (Estera 10, 3), imn dedicat lui Dumnezeu de salvatorul iudeilor rămași în imperiul persan (în timpul regelui Ahașveroș), cînd aceștia instituie și binecunoscuta sărbătoare de Purim (sorți);

./.

-"Cartea lui Iov", inclusă în seria operelor canonice poetice, un minunat poem relevînd forța credinței în Dumnezeu, prin care se poate depăși suferința pămîntească;

-"Cîntarea cîntărilor", cîntarea sublimă atribuită lui Solomon, admițînd interpretări pluri-semantice - la nivel literar (ca o carte a nunții, a iubirii omenești), muzical (ca o culegere de cîntece nupțiale), mistic (semnificînd totodată iubirea lui Dumnezeu pentru poporul Său) și alegoric (evidențiind caracterul esoteric al operei ce cîntă - sub chipul căsătoriei ireale a lui Solomon cu Sulamita - de fapt unirea tainică a lui Iahve cu poporul Său);

-"Slava Domnului" (Isaia 6, 3), celebrul imn dedicat lui Dumnezeu ("Sfînt, sfînt, sfînt este Domnul Savaot, plin este tot pămîntul de slava Lui !") integrat mesajului de pocăință al Cărții Isaia;

-"Cîntarea de mulțumire a lui Isaia" (25) și "Cîntarea celor răscumpărați" (26) potențează sensurile eshatologice și apocaliptice ale Cărții Isaia determinate de judecata universală, de instaurarea împărăției mesianice și de cîntarea celor aleși;

-"Plîngerile lui Ieremia" (titlul derivă din ebraicul "eca" = "vai cum") cuprinde 5 elegii (lamentații): "Nenorocire asupra Ierusalimului", "Ruina Ierusalimului", "Tînguire și nădejde", "Ultimele nenorociri ale cetății" și "Rugăciunea profetului Ieremia". Caracteristică primelor 4 elegii este aplicarea unui metru alternativ (prin stihuri cu 3 și 2 accente) și a acrostihului bazat pe alfabetul iudaic. Ultima elegie are o formă liberă, dar numărul versetelor - 22 - corespunde cifrei literelor alfabetului;

-"Rugăciunea și cîntarea proorocului Avacum pentru izbăvirea poporului" (Avacum 3) reprezintă partea a doua a Cărții Avacum, urmînd dialogului dintre profet și Dumnezeu în legătură cu iminenta invazie a Chaldeilor, în care cel necredincios va pieri, "iar dreptul prin credință va fi viu" (2, 4). De aceea, Cîntarea lui Avacum exprimă tocmai încrederea deplină în puterea nelimitată a Domnului, ca și speranța în mîntuirea celor aleși;

./.

-"Cîntarea de laudă a bătrînului Tobit" (Tobit 13) redă sentimentul de profundă recunoştinţă faţă de Dumnezeu, Cel care l-a trimis pe îngerul Rafael să aducă fericirea familiei evlaviosului Tobit, unul dintre israeliţii aflaţi în captivitate asiriană. Datorită descrierii îngerului Rafael care induce pe oameni în eroare, ca şi descrierii demonului Asmodeu, Cartea Tobit sugerează îndoieli şi, în consecinţă, nu este considerată canonică de către Biserica Ortodoxă;

-"Cîntarea de biruinţă a Iuditei" (Iudita 16, 1-17) după alungarea Asirienilor ce asediau cetatea Betulia.-"Lăudaţi pe Dumnezeul meu, în tobe, cîntaţi Domnului cu chimvale, uniţi pentru El psalmul cu cîntarea, preaslăviţi şi chemaţi numele Lui !" Totuşi, mijloacele utilizate de Iudita pentru atingerea scopului (uciderea, prin ispitire, a lui Olofern, conducătorul armatei asediatoare) nu sînt recomandate de morala creştină - motiv pentru care Cartea Iudit nu este considerată canonică;

-"Cîntarea celor trei tineri" este inclusă în textul grecesc al Cărţii lui Daniel, la capitolul 3, ca supliment inserat între versetele 23 şi 24, avînd deci un sens complementar. Astfel, mîntuirea tinerilor Sedrah, Meşah şi Abednego (aruncaţi într-un cuptor cu foc deoarece au refuzat să se închine statuii ridicate de Nabucodonosor) a fost determinată de rugăciunea fierbinte a lui Azaria. Ca urmare a salvării lor miraculoase, cei trei tineri au înălţat un imn de mulţumire lui Dumnezeu. Cu toate că sînt necanonice, atît Rugăciunea lui Azaria, cît şi începutul Cîntării tinerilor servesc ca text liturgic pentru oda a VII-a a Utreniei, în timp ce oda a VIII-a a canonului de toate zilele şi paremia a XV-a la Vecernia din Sîmbăta Mare se bazează pe partea a doua a Cîntării.

./.

B.) "Cartea Psalmilor"
("Sefer Tehilim" sau "Psaltirea")

Importanța "Cărții Psalmilor" în contextul acestei analize a muzicii Vechiului Testament este, evident, primordială. Un prim aspect ce trebuie decelat este acela al paternității, căci - în ciuda unor opinii larg vehiculate (susținute atît de unele autorități rabinice, cît și de unii Părinți ai Bisericii), se pare că nu toți psalmii au fost scriși de David, întrucît în mulți dintre ei sunt descrise evenimente petrecute în timpul exilului (ca de pildă în Ps. 136 - "La rîul Vavilonului").

Considerînd deci ca autori pe acele figuri biblice ale căror nume concordă și cu alte versiuni, putem oferi următoarea imagine cronologică și (totuși) prezumtivă a acestora:

- Moise (Psalmul 89);
- David (textul masoretic și traducerile vechi îl indică autor sigur al 69 de psalmi, la care se adaugă alți psalmi anonimi ce îi sînt atribuiți lui David de versiunile Septuaginta, Vulgata și Peschitto - totalizînd deci peste 81 psalmi);
- Solomon (Psalmii 71 și 126);
- Asaf (Psalmii 49 și 72-82);
- Fiii lui Corah (Psalmii 41-48, 83, 84, 86);
- Heman Ezahreul (Psalmul 87);
- Etam Ezahreul (Psalmul 88).

De menționat că Asaf, Fiii lui Corah, Heman Ezahreul și Etam Ezahreul sînt atestați de documentul biblic ca foarte apreciați cîntăreți și portari ai templului (I Paralipomena 25-26).

Din punct de vedere ideatic, tematica Psalmilor reflectă, ca o icoană sonoră, imaginea Legii lui Dumnezeu în conștiința, în sufletul credincioșilor, atît prin trăirea lor religioasă subiectivă, individuală, cît și prin cea comunitară, colectivă. Astfel, psalmii pot fi grupați în 6 clase tematice: psalmi de laudă (ex. ps. 18 și 20), de cerere și rugăciuni (ex.ps.3, 35, 7, 30), istorici (ex.ps. 78, 105, 106), didactici, de pocăință și blestem (ex.ps. 51,32,37,42 și, respectiv, 35,52,55, 68 și 139) și psalmi mesianici (ex.ps. 2,16,22,45,72,110 ca psalmi direct mesianici și ps. 8,28,23,69,109,132 ca psalmi tipici mesianici).

./.

Majoritatea psalmilor au precizat - încă din incipit - sensul lor, domeniul în care excelează. Din acest punct de vedere al titlurilor (sau suprascrierilor), Psalmii se clasifică în 5 categorii de ordin muzical, liturgic, istoric, poetic şi personal. Dată fiind tematica acestei analize, vom insista pe primul aspect, cel legat de titlurile de ordin muzical.

- a.) În acest domeniu sînt incluşi în primul rînd un număr de 55 de psalmi care încep cu expresia "lamenaţeah", tradusă de exegeţii moderni prin sintagmele "maestru de cîntări" sau "dirijorul de cor". Participiul "menaţeah" derivă din verbul "niţeah" (= a sta în frunte, a supraveghea un act din cadrul serviciului divin, cf. II Paral. 2 şi II Paral. 34,12). Între multiplele sale semnificaţii, termenul "menaţeah" include şi pe aceea de "maestru".

- b.) Alţi psalmi (4,6,7,54,55,67, precum şi Avacum 3,9) debutează cu termenul "bineghinot". Deoarece la singular termenul "neghina" (ce apare în Ps. 7,77, ca şi în Plîngeri 5,14) desemnează un instrument cordofon (de la verbul "naghen" = a cînta la instrumentul respectiv), sensul acestei suprascrieri indică necesitatea cîntării psalmilor cu acompaniament de instrument cu coarde.

- c.) Psalmul 5 are ca titlu expresia "el-hanechiloth", derivînd indirect din cuvintele "neghilah" şi "chalil" (derivat, la rîndul lui, din "chalal") ce se traduc prin "flaut".

- d.) Există şi termeni care desemnează timbrul vocilor. Astfel, "alamot" (= vocea fecioarelor, cf. Ps. 9 şi 45) indică vocile înalte (Sopranele), în timp ce "al-haşeminit" (= octava inferioară, cf. Ps. 6 şi 12) pe cele grave (Basii). În această ordine de idei, se presupune că termenul "al-alamot" desemnează - prin opoziţie - octava superioară (etimologic, Alma = fecioară, iar "alumot" = feciorie).

- e.) Un alt termen cu semnificaţii muzicale este reprezentat prin "sela" (derivat din "salal" sau "şalah" = a ridica). Această noţiune (ce apare foarte frecvent, de 71 de ori în Psalmi şi de 3 ori în Avacum 3) este poli-semantică, admiţînd o triplă interpretare:

./.

1.) Interval sau interludiu (apud Septuaginta), adică o scurtă cezură (pauză) vocală între 2 strofe sau în momentul alternării strofelor, compensată însă printr-o activare (intensificare) a acompaniamentului instrumental;

2.) o înălțare a vocii (analogă ecfonis-ului) determinată de

traducerea termenului ebraic prin "ridicare în etern" (Simah), "totdeauna" (Aquila) și "semper" (Fer. Ieronim);

3.) punctarea finală a cîntării, ca formulă de încheiere sinonimă termenului "amin" (NB - această traducere nu este însă sigură).

- f.) Un titlu fundamental, cu o dublă semnificație (atît liturgică, cît și muzicală propriu-zis) este reprezentat prin termenul "haleluiah" (= lăudați pe Domnul !), implicînd astfel întreruperea psalmistului de către cor, după un verset sau după jumătate de verset. *) ./.

*) - Acest demers în planul arheologiei psaltice nu ar fi complet dacă nu s-ar adăuga și alte elemente, nu numai implicite, ci și explicite, referitoare la o serie de aspecte subsumate fenomenului muzical în cultul divin de sorginte ebraică, așa cum apar descrise și în următorii psalmi:

5, versetul 3 (David); 8,2 (David); 9,2,11 (David); 20,14 (David); 25,7 (David); 26,12 (David); 27,2 (David); 28,3-9 (David); 29,4(David); 32,2-3 (David); 39,4 (David); 41,5,9 (Fiii lui Corah); 42,5 (Fiii lui Corah); 46,1,5-7 (Fiii lui Corah); 50,16 (David); 54, 18 (David); 56,10-12 (David); 58,21 (David); 60, 8 (David); 64,1,14 (David); 65, 1,3,7,16 (David); 67, 4,34-35 (David); 68,34 (David); 70,25-26 (David); 74,9 (Asaf); 80,1-3 (Asaf); 88,1-2 (Etam Ezahreul); 91,1-3 (anonim); 95,1-2 (David); 97,1,6,7,8 (David); 99,3-4 (David); 100,1-2 (David); 103,34 (David); 104,2 (anonim); 105,12 (anonim); 107,1 (David); 118,54 (anonim); Psalmii 119-133 (anonimi) reprezintă cîntări ale treptelor; 134,3 (anonim); 136,1-5 (anonim); 137,4-5 (David); 143,9 (David); 145,2 (Agheu și Zaharia); 146,1,7, (Agheu și Zaharia); 149,1-3 (anonim); 150, 1-6 (anonim); 151,2 (anonim și necanonic).

./.

Lecturînd toţi aceşti Psalmi (ce cuprind mai multe referinţe directe la arta sunetelor), remarcăm cu uşurinţă o serie de aspecte definitorii, legate de sensul muzicii de cult (comunicarea nemijlocită cu Dumnezeu prin sunetul muzical raportînd cîntările evlavioase ale oamenilor la glasul impunător al lui Iahve, asimilat - sau mai bine zis luînd forma - sonorităţilor zguduitoare, infailibile, implacabile ale naturii), de caracterul acestei muzici (evidenţiat şi prin repetarea cu obstinaţie a cuvîntului "laudă" şi a derivatelor sale), precum şi de o serie de elemente organologice (oferind o edificatoare imagine a structurii instrumentelor şi ansamblurilor muzicale specifice).

Referitor la influenţa pregnantă a Psalmilor, de-a lungul mileniilor, atît în sfera folclorului, cît şi în cea a muzicii culte, din extrem de numeroasele date ce s-au acumulat în timp şi spaţiu ne vom rezuma la a oferi doar cîteva exemple elocvente. În universul mirific al colindei româneşti, tematica specifică psalmilor s-a impus prin intermediul creştinismului. Astfel, circulaţia - în epoca paleo-bizantină - a unor apocrife evanghelice a determinat indirect şi implementarea în fondul ideatic al colindelor a celor mai importante teze ale Vechiului Testament - deci inclusiv ale Psalmilor (apud Nicolae Iorga, "La création religieuse du Sud-Est européen"). În acest context, tema Creatorului este, desigur, centrală, în unele cazuri Creatorul apărînd metamorfozat, personificat în Sfîntul Soare:

"Colo-n jos şi mai în jos
Ieste-o scară tot de ceară
Pe cari Soarele scoboară
Cu secera subţioară
Şi secere la secară
Şi la grîu de primăvară."

(Bela Bartók, op. cit., nr. 4 a, Ursiu de Sus - Chiheru - Mureş)

În foarte multe colinde însă Dumnezeu este nominalizat direct, ca factor providenţial, în spiritul Psalmilor:

"Noi atît-am vînat
Pîn'Dumnezeu cel Sfînt

./.

Pe noi ne-a năstăruit

Nouă cerbi în munte."

(A.I.C.E.D., fg. 8921 a, Ruja - Agnita - Sibiu)

Conform moralei iudeo-creştine, vînătoarea excesivă şi inutilă, doar din "plăcerea" de a ucide, încalcă Legea, cea de a cincea poruncă a lui Dumnezeu şi capătă astfel sensul de păcat. Săvîrşirea păcatului (reprezentînd o ofensă adusă Domnului) impune şi ispăşirea lui prin căinţă (Ps. 50).
În colinda citată, Dumnezeu îi pedepseşte pe vînători, preschimbîndu-i în cerbi.

Şi în domeniul muzicii culte, influenţa Psalmilor a fost prodigioasă. Astfel, pe textele psaltice s-au compus, începînd din sec. XIV, nenumărate motete şi madrigale, iar din sec. XVI s-au delimitat mai multe orientări stilistice impuse de şcolile muzicale germană, franceză şi italiană.
În Anglia, psalmii au generat apariţia unui nou gen vocal cult, "anthem" (asemănător cantatei religioase), promovat de Purcell şi mai ales de Händel. Dintre marii compozitori care au creat lucrări bazate pe ideile psalmilor, mai menţionăm pe Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrielli (autorul unor celebrii "Salmi concertati"), J.S.Bach, Franz Schubert, J. Brahms şi Max Reger. În cadrul creaţiei secolului XX, psalmii au oferit o importantă sursă de inspiraţie, în acest sens remarcîndu-se două creaţii esenţiale în definirea evoluţiei muzicii moderne: "Simfonia Psalmilor" (1930) de Igor Stravinski şi "Psalmy Dawida" (1960) de Krzysztof Penderecki. În muzica românească contemporană, Psalmii au constituit de asemenea o sursă de inspiraţie directă pentru compozitorii Liana Alexandra ("Incantaţii" I şi II), Nicolae Brînduş (Psalmi), Şerban Nichifor (Simfonia a II-a, "Via Lucis"), Doru Popovici (Madrigale şi Motete), Anatol Vieru (opera "Iona") şi indirectă (prin intermediul colindelor şi a muzicii de factură bizantină) pentru foarte mulţi autori.

Punctînd doar acest domeniu imens al influenţei Psalmilor ce a acţionat şi acţionează într-o sferă cu adevărat universală, putem afirma în concluzie că toate creaţiile rezultate reprezintă anamorfoze sonore (uneori şi poetice) ale arhetipului psaltic.

./.

Continuînd investigațiile în inestimabilul fond de date al Vechiului Testament, vom releva în cele ce urmează o serie de mărturii biblice grație cărora vom putea reconstitui imagini convingătoare ale unor coordonate fundamentale ale muzicii ebraice - coordonate legate de latura practică (organizarea vieții muzicale sacre), dar și de cea teoretică (elemente specifice de organologie și aspecte ale modalismului ebraic).

C.) Regele David și "cetele cîntăreților"
(organizarea vieții muzicale sacre)

Rege evlavios și profet luminat de Dumnezeu, David a fost în același timp și creatorul majorității psalmilor, manifestîndu-se ca un autentic maestru al artei sunetelor, supranumit "dulcele cîntăreț din Israel" (II Regi 23, 1). De altfel și comentariile talmudice ale Vechiului Testament subliniază aceste trăsături ale personalității sale de excepție, arătînd că "harpa lui David îi stătea de-a pururi la căpătîi iar în miez de noapte un vînt suav se abătea de la miază-noapte și făcea să-i vibreze sunetele". (Talmud Berahot 3). "Din sunetele ei au răsărit nemuritorii Psalmi, care au devenit cartea de căpătîi a credincioșilor tuturor religiilor, pentru că în ei găsim rezonanța întregii game a sentimentelor umane. Ei au supraviețuit mileniilor pentru că versetele lor cîntă dorurile omului din toate vremurile, exprimă aleanul tuturor umiliților și obidiților și mărturisesc nobilele sentimente ale celor ce luptă ca dreptatea să învingă" (apud Dr. Moses Rosen, "Învățături biblice", cap. "Din cîntec s-a întrupat iudaismul")

O primă mențiune a excepționalului talent muzical al tînărului David o găsim în relatarea modului în care acesta reușea să aline - prin cîntul său la harpă - tulburarea lui Saul: "Iar cînd duhul rău cel trimis de Dumnezeu era peste Saul, David, luînd harpa, cînta și lui Saul îi era mai ușor și mai bine și duhul cel rău se depărta de el" (I Regi 16, 23).

./.

Conform referatului biblic, ajuns rege al întregului Israel (după moartea lui Isboșet, fiul lui Saul), David a reușit ca, în urma victoriilor repurtate împotriva Filistenilor și a celorlalte popoare, să cucerească Sionul, cetățuia Ierusalimului, și să aducă, în prețiosul cort pe care l-a înălțat, arca (chivotul) Legii. Cu acest prilej, David a organizat o mare sărbătoare populară, în care cîntăreți și dansatori încadrau arca ce era purtată de leviții îmbrăcați în alb. David însuși conducea alaiul preoților, cîntînd din harpă și jucînd . "Iar David și cu toți fiii lui Israel cîntau înaintea Domnului din tot felul de instrumente muzicale de lemn de chiparos, din harpe, din psaltire, din timpane, din fluiere și din chimvale"(II Regi 6,5). "Așa a adus David și tot poporul chivotul Domnului cu strigăte și cu sunete de trîmbiță" (II Regi 6, 15).

După ce a fixat arca Legii în cortul cel nou, David stabilește normele cultului divin, căruia îi conferă splendoare, grandoare și grație importantului aport al muzicii sacre. În sărbătoarea aducerii chivotului, el apelase astfel la patru mii de muzicieni, care interpretaseră - vocal și instrumental - psalmii special compuși de David și de alți maeștrii de cîntări(Asaf și Heman Ezahreul). În I Paralipomena 25, 1-31 vom găsi și alte mărturii detaliate referitoare la aceste "cete ale cîntăreților", reliefîndu-se tocmai complexitatea și caracterul solemn al normelor inițiate de David.

Mai tîrziu, în descrierea ceremoniei dedicate sfințirii templului construit de regele Solomon, fiul lui David, întîlnim noi informații referitoare la ritualul muzical ebraic: "Și cînd toți leviții care erau cîntăreți, Asaf, Heman, Iedutun, fiii lor și frații lor - îmbrăcați în vizon și cu chimbale, chitare și harfe au stat în partea de răsărit a jertfelnicului și împreună cu ei au stat o sută douăzeci de preoți care trîmbițau din trîmbițe - și îndată ce aceia care sunau din trîmbițe și cei care cîntau, uniți într-un singur glas ca să slăvească

./.

și să laude pe Domnul, au făcut să răsune trîmbițele, chitarele și celelalte instrumente muzicale, și au slăvit pe Domnul zicînd: «Căci El este bun, că în veac este mila Lui !» , atunci templul Domnului s-a umplut de norul slavei Lui" (II Paral. 5, 12-13).

Continuînd seria documentelor în perioada post-babilonică, semnalăm următoarele evocări și adnotări cu relevanță muzicologică, ocazionate de:

- 1.) reconstituirea templului - "Și cînd ziditorii puneau temelia templului Domnului, atunci preoții, îmbrăcați în veșmintele lor și cu trîmbițe, și leviții, fiii lui Asaf, cu chimvale, au fost puși să laude pe Domnul, după rînduiala lui David, regele lui Israel. Și au început ei să cînte pe rînd «lăudați» și «slăviți pe Domnul, că este bun, că în veac este mila Lui spre Israel». Și tot poporul striga cu glas mare, slăvind pe Domnul, pentru că a ajutat să se pună temeliile templului Domnului. În vremea aceasta mulți din preoți și din leviți și din capii de familie și din bătrînii care văzuseră vechiul templu, văzînd punerea temeliei acestui templu, plîngeau cu hohote, mulți însă cîntau tare de bucurie. Însă poporul nu putea osebi strigătele de bucurie de bocetele de plîns ale mulțimii, pentru că poporul striga tare și glasul se auzea departe" (I Ezdra 3,10-13);

- 2.) scutirea de impozite a cîntăreților templului - "Și vă dăm știre că nici asupra unuia din preoți,sau leviți, sau cîntăreți,sau portari, sau cei încredințați templului, sau slujitori ai acestui templu al lui Dumnezeu să nu se pună nici bir, nici dare, nici vamă" (I Ezdra 7, 24);

- 3.) confirmarea "breslei" ereditare și a statutului profesional al cîntăreților templului - "Căpetenia leviților la Ierusalim era Uzi,fiul lui Bani, fiul lui Hașabia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, dintre fiii lui Asaf, cîntăreți însarcinați să facă slujbă la templul lui Dumnezeu; căci pentru cîntăreți era o poruncă din partea regelui, prin care li se

./.

hotăra o plată anumita pe fiecare zi"(Neemia 11,22-23).

- 4.) descrierea cortegiului solemn,cu ocazia sfinţirii cetăţii.*)

*)"La sfinţirea cetăţii Ierusalimului încă s-au chemat leviţii din toate locurile, poruncindu-li-se să vină la Ierusalim pentru săvîrşirea sfinţirii şi pentru sărbătoarea veselă cu doxologii şi cîntări, în sunetul chimvalelor, lirelor şi harfelor. Cei din neamul cîntăreţilor s-au adunat din împrejurimile Ierusalimului şi din cetăţile netofatiene, din Bet-Ghilgal, din şesurile Ghebei, din Azmavet, căci cîntăreţii îşi făcuseră satele în apropiere de Ierusalim. Şi preoţii şi leviţii s-au curăţit şi au sfinţit poporul, porţile şi zidurile. Şi am suit eu căpeteniile lui Iuda pe ziduri şi am pus două coruri mari pentru cîntarea de laudă; unul din ele s-a aşezat în partea dreaptă a zidului, spre poarta Gunoiului. În urma lor mergeau Hoşaia şi jumătate din căpeteniile lui Iuda: Azaria Ezdra şi Meşulam; Iuda, Veniamin, Şemaia şi Ieremia; iar dintre fiii preoţilor mergeau cu trîmbiţe: Zaharia, fiul lui Ionatan, fiul lui Şemaia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, fiul lui Zacur, fiul lui Asaf, şi fraţii lui: Şemaia, Azareel, Milalai, Ghilalai, Maai, Natanael, Iuda,şi Hanani cu instrumentele muzicale ale lui David, omul lui Dumnezeu, iar înaintea lor se afla cărturarul Ezdra. La Poarta Izvorului, în faţa lor, s-au urcat pe treptele scării de la cetatea lui David, pînă la Poarta Apelor, spre răsărit. Al doilea cor s-a îndreptat în cealaltă parte, şi după el am mers eu şi jumătate din popor şi am înaintat pe zid de la turnul Cuptoarelor şi pînă la zidul cel lat, şi de la Poarta Efraim, am trecut pe lîngă poarta veche şi Poarta Peştilor, pe lîngă turnul lui Hananeel, pe lîngă turnul Mea spre Poarta Oilor şi ne-am oprit la Poarta închisorii. Apoi amîndouă corurile au mers la templul lui Dumnezeu. Şi am făcut acelaşi lucru şi noi, eu şi căpeteniile care erau cu mine şi preoţii: Elizchim, Maaseia, Miniamin, Mica, Elioenai,Zaharia,Hanania cu trîmbiţe,Maaseia, - Şemaia,Eleazar,Uzi,Iohanan, Malchia,Elam şi Ezer.Cîntăreţii cîntau sub conducerea lui Izrahia". (Neemia 12, 27-42)

%

Citatele de mai sus ne oferă date prețioase legate de diferitele aspecte ale muzicii ebraice, ilustrîndu-i elocvent ponderea și complexitatea în contextul cultului divin. Această complexitate nu implică însă doar numărul impresionant de interpreți dispuși într-un amplasament panoramic și dialogînd antifonic - elemente anticipînd de pildă ansamblurile mamut utilizate (în 1837) de Hector Berlioz în "Requiem", sau, mai recent, experimentele stochastice în domeniul sonorităților globale, inițiate în creațiile contemporanilor noștri Yannis Xenakis ("Metastasis", "Pitoprakta", "Duel", "Strategie", "Polytope"), Karlheinz Stockhausen ("Gruppen", "Carré", "Stimmung", "Musik für ein Haus", "Hymnen", "Prozession", "Telemusik") și Krzysztof Penderecki ("Dies irae", "Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam", "Utrenia", etc.).

Acea complexitate exterioară era expresia unei complexități interioare, conceptuale, determinate - în planul spiritual - de necesitatea dialogului permanent cu Dumnezeu și determinînd - în domeniul muzicii de cult - o hermeneutică a sunetului muzical, ca formă directă de comunicare transcendentală. Această hermeneutică se reflectă direct atît în datele organologice, cît și în sfera modalismului ebraic.

D.) Elemente specifice de organologie

Motto:

"Cum pier popoarele, pe care Domnul Dumnezeu le pierde dinaintea voastră, așa veți pieri și voi, de nu veți asculta glasul Domnului Dumnezeului vostru."

(Deuteronomul 8, 20)

După cum arătam anterior, sensul muzicii ebraice (și nu numai ebraice) sacre constă tocmai în stabilirea unui dialog cît mai nemijlocit cu Dumnezeu, invocîndu-se permanent teofania. In acest raport Sacru/profan,

./.

glasul lui Dumnezeu -"Vox Dei"- apare sub forma vocilor răsunătoare și implacabile ale naturii dezlănțuite, aceste trîmbițe transcendentale:

- "tunetele și trîmbițele și norul de pe munte"(Ieșirea 19,13);
- "tunete și fulgere și nor des pe Muntele Sinai și sunet de trîmbițe foarte puternic" (Ieșirea 19, 16);
- "Iar Muntele Sinai fumega tot, că Se pogorîse Dumnezeu pe el în foc, și se ridica de pe el fum, ca fumul dintr-un cuptor, și tot muntele se cutremura puternic. De asemenea și sunetul trîmbiței se auzea din ce în ce mai tare; și Moise grăia, iar Dumnezeu îi răspundea cu glas" (Ieșirea 19, 18-19);
- "Bubuitul glasului Său și tunetul care iese din gura Sa"(Iov 37,2);
- "Glasul Domnului peste ape; Dumnezeul slavei a tunat; Domnul peste ape multe. Glasul Domnului întru tărie, glasul Domnului întru mare cuviință; Glasul Domnului cel ce va sfărîma cedrii și va zdrobi Domnul cedrii Libanului; El va face să sară Libanul ca un vițel; iar Ermonul ca un pui de gazelă. Glasul Domnului, cel ce varsă para focului. Glasul Domnului, cel ce cutremură pustiul și va cutremura Domnul pustiul Cadeșului. Glasul Domnului dezleagă pîntecele cerboaicelor, glasul Domnului despoaie cedrii și în locașul Lui, fiecare va spune: Slavă !" (Psalmul 28 al lui David, 3-9);
- "glasul Lui era ca glasul de ape multe și pămîntul strălucea de slava Lui" (Iezechiel 43, 2);
- ziua mîniei Domnului -"Dies irae"- "zi cu sunet de trîmbiță și de strigăte de război" (Sofonie 1,16).

Cel de-al doilea termen al raportului Sacru/profan, vocea omenească - "Vox humana" - este eminamente incantatorie, înălțînd rugăciuni și imnuri de laudă Domnului Dumnezeu. Apariția instrumentelor are un sens imitativ. Astfel, dacă prin sunetele acute și penetrante ale trîmbițelor, preoții căutau să "provoace" teofania trîmbițelor divine, prin sonoritățile bubuitoare ale tobelor și chimvalelor ei încercau să imite glasul ca de tunet al lui Dumnezeu. Completînd dialectica raportului menționat în plan

./.

instrumental, sonoritățile catifelate ale flautului și alăutei propuneau variante rezonabile ale timbrului(totuși inimitabil) al vocii umane, oferind totodată și mediul sonor propice unui acompaniament al psalmilor. În direcția obținerii unui spectru dinamic amplu și variat (quasi-simfonic, l-am numi noi prin terminologia actuală), instrumentele cu corzi ciupite (ca de pildă psalterionul și lăuta) completau în mod benefic aria organologică, prin timbrurile specifice ce sugerau (grație graficului acustic al ciclului "attack-duration-decay" analog structurii anvelopei sonorităților de chimvale și tobe - dar proiectat la scara nuanțelor minimale) ecouri ale"glasurilor de ape" și ale "tunetelor" ce caracterizau, alegoric, vocea lui Iahve.

Sistematizînd, putem încadra instrumentele muzicale menționate în Vechiul Testament în patru grupe fundamentale: idiofone (la care sursa sunetelor rezidă din elasticitatea materialelor din care sînt construite), membranofone (ale căror sunete sînt produse prin vibrațiile unor membrane organice sau din alte materiale, întinse peste un corp rezonator), aerofone (producînd sunetele prin vibrația unei coloane de aer în tubul instrumentului) și cordofone (generînd sunetele prin vibrația uneia sau mai multor corzi). Remarcăm faptul că primele două grupe se reunesc în familia instrumentelor de percuție, cele aerofone sînt asimilate în majoritatea cazurilor familiei instrumentelor de suflat, iar cele cordofone - instrumentelor cu coarde.

- a.) Instrumente idiofone cu înălțime nedeterminată
  - chimvalele(Cymbalum)-Seleselim- - instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele prin care sînt ținute în momentul în care se lovesc unul de altul, cu întrega fața sau numai parțial;
  - tamburina(Tof); triunghiul(Șalișim); sistrul(Menaanim);
- b.) Instrumente membranofone neacordabile
  - toba - instrument de percuție format dintr-o cutie de rezonanță ale cărei extremități sînt acoperite cu

./.

piele şi vibrează prin lovire;

- b'.) Instrumente membranofone acordabile

- timpanele (Tympanon) - se aseamănă cu tobele, cu diferenţa că pot fi acordate prin întinderea variabilă a membranei de piele;

- c.) Instrumente aerofone monofonice

- flautul labial ("el-hanechiloth","neghilah","chalil") - instrument alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral (prin care instrumentistul suflă aer în tub) şi un sistem de orificii aflate de-a lungul tubului, ce variază lungimea coloanei de aer şi, respectiv, înălţimea sunetului;

- cornul de berbec (Shofar Keren) - instrument al cărui sunet este produs prin presarea buzelor pe ambuşură şi vibrarea lor simultană, sub impulsul suflului; instrumentul emite exclusiv sunete armonice, ale căror înălţime este determinată de lungimea tubului şi de intensitatea suflului;

- trîmbiţa (Buccina, Chasosera) - instrument metalic (la evrei, din argint) cu ambuşură, a cărui emisie sonoră este asemănătoare cornului de berbec, cu diferenţa că timbrul este mult mai puternic, mai penetrant;

- c'.) Instrumente aerofone polifonice

- orga (Organon) - menţionat în Psalmul 150

./.

("lăudați-L pe El în strune și organe"), acest important instrument polifonic a fost perfecționat în sec. III î.Hr. de Ctesibio din Alexandria, care imaginase un sistem hidraulic de transmitere a comenzilor și de reglare a presiunii rezervoarelor de aer ce alimentau tuburile sonore;

- cimpoiul (Ugab);

- d.) Instrumente cordofone cu coarde ciupite
  - harpa (Nebel) - instrument preferat al regelui David, alcătuit dintr-o cutie de rezonanță, dintr-o coloană de susținere și dintr-o consolă pe care erau montate 3-5 coarde;
  - lăuta (Al-ûd) - instrument cu o formă puțin turtită (cu spatele bombat), avînd gîtul fără bare (cu jghabul înclinat spre spate) și, în față, un orificiu de vibrație (rozetă);
  - chitara (Qitar, Kinnor) - instrument avînd inițial corpul de forma lăutei (mai tîrziu de forma cifrei 8), iar fața prevăzută cu orificiu de vibrație și cu tastieră lată, împărțită prin bare marcînd intervalul de semiton;
- d'.) Instrumente cordofone acționate prin lovire
  - psalterionul (Psalterium) - instrument cu o cutie de rezonanță în formă trapezoidală, pe care erau întinse 16-24 coarde acționate prin ciocănele;
- d".) Instrumente cordofone acționate prin frecare
  - lira (Chironda, Organistrum) - instrument avînd o formă

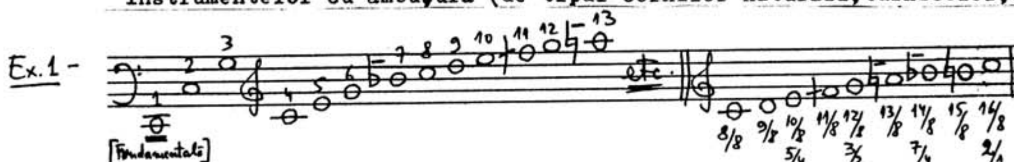
./.

asemănătoare violei, dar cu un gît mult mai scurt şi mai lat; executantul emite sunetele apăsînd cu mîna stîngă tastele dorite şi învîrtind cu mîna dreaptă un mîner care acţionează o rotiţă îmbrăcată în piele şi păr, ce pune coardele în vibraţie prin frecare.

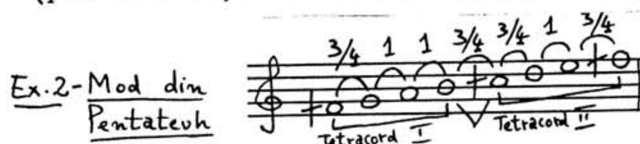
E.) Aspecte ale modalismului ebraic

La nivelul infrastructurii sonore, universul modalismului ebraic este fascinant, integrînd în dinamica sa practic toate cele patru mari sisteme referenţiale(după Alain Daniélou,"Traité de musicologie comparée"):

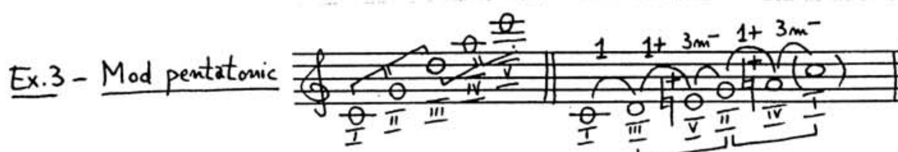
- "scara multiplilor" (acustică) determinată de seria armonicelor naturale şi specifică "semnalelor" de shofar şi trîmbiţă - adică instrumentelor cu ambuşură (de tipul cornilor naturali,tulnicelor,etc.)



- "scara naturală" (analogă celei hinduse)a raporturilor faţă de tonică, structurată în tetracorduri multiplicabile prin translaţie (procedeul "roţii" - "trohos" - transmis şi în muzica bizantină)



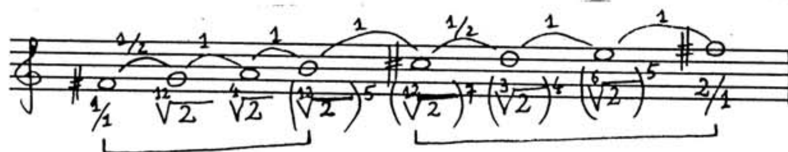
- "scara puterilor" (analogă celei chineze) determinată de ciclul cvintelor



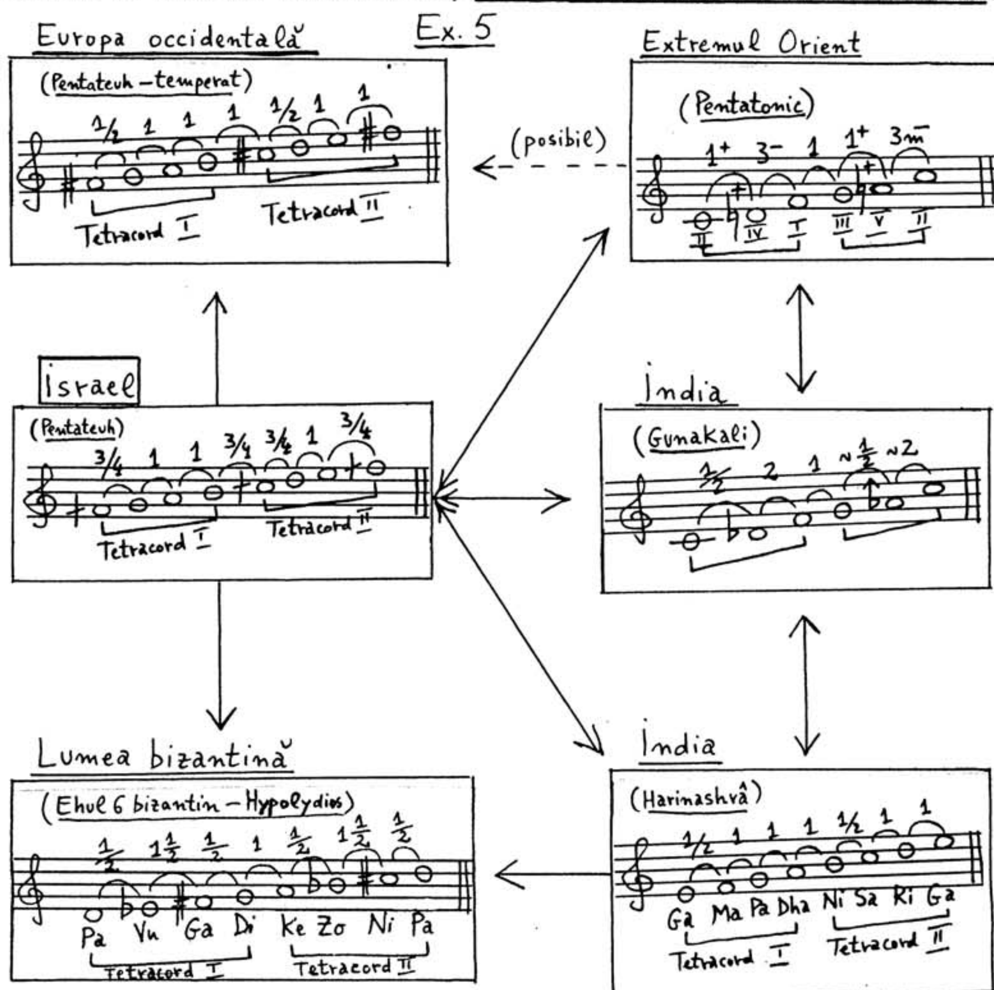
./.

-"**scara temperată**" (analogă celei occidentale și utilizată în special în muzica ebraică modernă) a rădăcinilor, dedusă prin divizarea forțată a octavei în 12 semitonuri egale.

Ex.4. - Temperarea modului din Pentateuh prezentat în Ex. 2



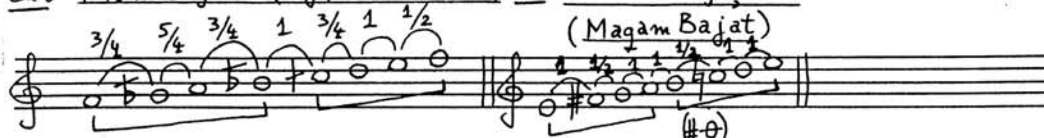
Vom ilustra în continuare circulația, evoluția în timp și spațiu a unuia dintre modurile de bază ale Pentateuhului, într-o perspectivă modală anamorfotică:



./.

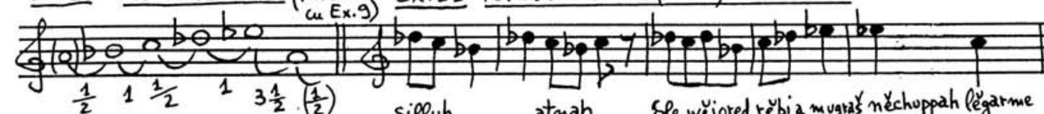
Revenind la sistemul modal atît de complex al Vechiului Testament, vom prezenta mai jos cîteva scări caracteristice heptacordice (Ex.6 și 7), hexacordice (Ex. 9, 18), pentacordice (Ex. 8, 10, 12, 13, 15, 16), pentatonice defective (tronsoane pre-pentatonice - Ex. 19, 20, 21, 22, 23, 24), alături de unele fragmente psalmodice (Ex. 11, 14, 17) care aveau dubla semnificație de formule intonaționale (analoge formulelor bizantine "apehema", "enehema", "epehema") și leit-motive ale unor figuri biblice (acest aspect anticipînd cu cîteva mii de ani celebrul sistem introdus de R. Wagner în teatrul liric). Menționăm că exemplele au fost extrase din volumul II ("Gesänge der babylonischen Juden") al monumentalului tratat muzicologic "Hebräisch-orientalischer Melodienschatz" de A.Z.Idelsohn.

Ex.6 - Mod Sefard (Egipt, Palestina) Ex.7 - Modul Profeților (Maqam Bajat)

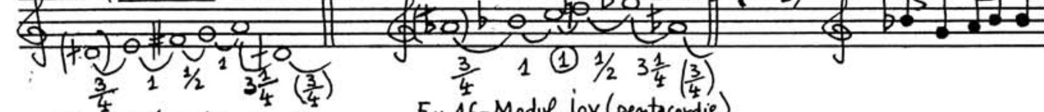


Ex.8 - Modul "Cîntecului înalt" ("Hoheliedweise") Ex.9 - Modul plîngerilor ("Klageliedweise") (anticipînd modul 2 cu transpoziție limitată al lui O. Messiaen)

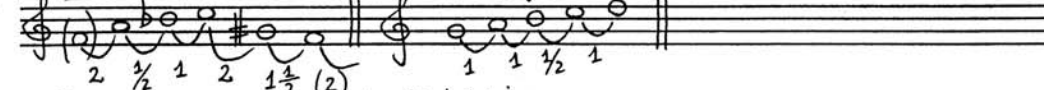
Ex.10 - Modul Psalmilor (înrudit cu Ex.9) Ex.11 - Formulă melodică (motiv) din Psalmi
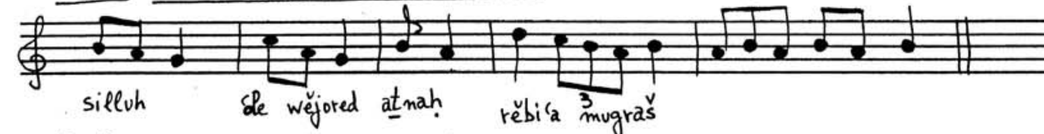


Ex.12 - Modul sentințelor ("Sprüchweise") (înrudit cu Ex. 9 și 10) Ex.13 - Transpoziția Modului sentințelor în major (la 3 1/2) Ex.14 - Motiv caracteristic



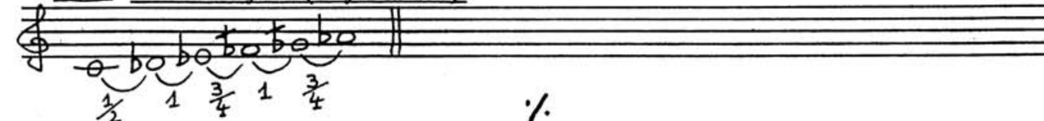
Ex.15 - Variantă a Ex.13 Ex.16 - Modul Iov (pentacordie) ("Jobweise")



Ex.17 - Motiv caracteristic Modului Iov



Ex.18 - Modul Tefilla ("Tefillaweise")



./.

Ex. 19 - Modul "cîntecului înalt" - Persia ("Hohenliedweise")

Ex. 20 - Modul Profeților - Askenasy ("Prophetenweise") - motive finale

Ex. 21 - Modul "cîntecului înalt" - Maroc ("Hohenliedweise")

Ex. 22 - Modul Rut ("Ruthweise")

Ex. 23 - Modul "preoților navigatori" ("Priestersegenweise")

jĕ - ba — re — hĕ - ha

Ex. 24 - Modul Seliha ("Selihaweise")

ta - ʿa - bor

Date fiind calitățile universale ale sunetului (și, în primul rînd, timbrul, înălțimea, registrul, interferențele frecvențelor apropiate - sau "bătăile" - și vibrato-ul), putem afirma că și teritoriul spiritual al muzicii ebraice (în evoluția sa) este condiționat de cele patru coordonate fundamentale ale artei sunetelor: locul geografic, spațiul sonor, timpul muzical și percepția psiho-acustică.

"Mutațiile genetice" apărute în timp și spațiu nu au alterat însă fondul arhaic (ilustrat în Ex. 25, reprezentînd o străveche psalmodie din perioada robiei babilonice). Putem considera în consecință aceste "mutații" trans-melodice, trans-ritmice și chiar trans-modale drept expresia unei transformări de tip anamorfotic, așa cum se poate cu ușurință deduce și din Ex. 26, alăturînd într-un tabel sinoptic psalmodia originară (tot din perioada babilonică) și anamorfozele ei sonore apărute în Bokhara, Persia, Siria, Maroc, Gibraltar, Italia, la sefarzii din Egipt și Palestrina (la aschenazi,) precum și într-o melodie mai recentă, devenită populară.

./.

Exodus 18,1-2

Ex25-Psalmodie din perioada babilonică (după Idelsohn)

Waj- jig- ra mô- še lĕ-hol zig- nê jis-ra-êl

waj-jô-mer ă-lê-hem mi- šĕ-hu ug- hu

la-hem sôn lĕ-miš-pĕ-hô-tê-hem wĕ-ša-hă-tu

hap-pa- sah. Ul-gah-tem ă- gud-dat ê-

zôb ut-bat-tem bad-dam ă-

šer bas-saf wĕ-hig-gă-tem el ham-muš-gof wĕ-el šĕ-tê

ha-mĕ-zu-zôt min had-dam ă- šer bas-saf, etc.

NB- (, (·, L, ∩, I, •, •˙•, etc. = semne masoretice (fonetice)

./.

Ex. 26 - Anamorfozele sonore ale unei teme din Pentateuh (tabel comparativ)

① Babilon

Sof pasuq at — nah se — gol zagef gaton rebia tebir

② Bokhara

③ Persia

④ Siria

ossia

⑤ Maroc

⑥ Gibraltar

⑦ Italia

⑧ Sefard (Egipt și Pal.)

⑨ Ashkenazi (Germania și Polonia)

3

azla gereș gerșajim, tebir

⑩ Melodie (devenită populară în comunitatea mozaică din Germania)

(după Idelsohn)

./.

In sfîrşit, înainte de a încheia acest excurs în domeniul propriu-zis al modalismului şi melodicii ebraice, vom adăuga cîteva scurte adnotări pe marginea semiografiei muzicale specifice. Astfel, notaţia sunetelor era neumatică, foarte asemănătoare notaţiei paleo-creştine (conform demonstraţiei făcute de cercetătoarea Raïna Palikarova-Verdeil); aşa cum reiese şi din Ex. 27:

Ex. 27

- Mss. Marea Moartă (semne derivate din notaţia masoretică)



- Mss. paleobizantine (mutaţii ale semnelor masoretice în sistemul semiografic proto-creştin)



Cîntarea şi notaţia erau ecfonetice, psalmii fiind citiţi printr-o declamaţie muzicală apropiată cîntului, desfăşurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului. Acest tip de recitativ era numit în ebraică "mizmôr" - de la "zmr" = a tăia, a diviza sunetele, a modula şi, prin extenzie, a cînta cu acompaniament instrumental.

In concluzie, putem afirma că prin structura eminamente sintetică a muzicii ebraice antice, aceasta şi-a demonstrat în timp universalitatea dar şi specificitatea, caracterul naţional inconfundabil, relevat la nivelul creaţiei muzicale în sine prin originalitatea modalităţilor de articulare a limbajului sonor, de arcuire a motivelor într-un discurs complex şi de o profundă, de o tulburătoare expresivitate.

Trasînd o diagonală în labirintul de semnificaţii al Vechiului Testament, încercînd să decantăm informaţiile la nivelul stratului muzicologic al Sfintei Scripturi, am dorit să reconstituim - desigur, cu o anumită aproximaţie - o serie de date esenţiale în definirea fenomenului muzical ebraic în amploarea şi splendoarea sa. A fost, trebuie să o recunoaştem, o tentativă temerară dar fascinantă, acest demers regăsind, ca într-un proces arheologic, comori nebănuite ale spiritualităţii umane în ipostaza ei fundamentală, atît de fidelă, atît de directă în dialogul etern cu Sacrul.

./.

Considerăm în consecinţă că doar prin descoperirea izvoarelor autentice în credinţă vom putea îndrăzni să oferim o perspectivă viabilă a artei sunetelor în devenirea ei – ordinea arhetipală rămînînd o constantă a acestui proces anamorfotic global, prin care sunetul muzical (ca factor eminamente transcendental – aşa cum sublinia şi Sergiu Celibidache în eseurile sale fenomenologice) derivă, în ipostaza sa inspirată, din Sfîntul Duh, conferind o anumită "materialitate" infinitelor modalităţi de comunicare cu Dumnezeu, prin energiile Sale necreate. Aceste căi atît de diverse se întîlnesc însă în două puncte esenţiale: Alfa şi Omega, Începutul şi Sfîrşitul.

Astfel, în viziunea noastră anamorfotică, şansa supravieţuirii muzicii constă tocmai în restabilirea dialogului cu Dumneazeu, dialog întrerupt într-o perioadă istorică recentă datorită utopiilor, a "sminteliilor" impuse de cîţiva "prooroci" mincinoşi. "În arta modernă nihilismul şi pesimismul celor dintîi revoluţionari şi dărîmători reprezintă atitudini azi depăşite" – nota, în "Aspecte ale mitului", Mircea Eliade.

Credem, deci, că doar regăsindu-ne pe noi înşine, în perena noastră stare de homo religiosus, vom reuşi să ne recuperăm speranţa în mîntuirea noastră prin Iisus Hristos, Cel care a împlinit Legea morală – a Vechiului Testament – prin Legea Noului Testament, Legea sublimă a iubirii !

Capitolul II

PROIECȚII ALE ARTEI SUNETELOR ÎN LUMINA SCRIERILOR NEOTESTAMENTARE

Motto:
"Novum Testamentum in vetere latet,
Vetus Testamentum in nova patet."
Fer. Augustin

SYNOPSIS

- A.) Introducere: continuitatea specificațiilor muzicologice din documentele vetero- în cele neo-testamentare.
- B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicale în Noul Testament
    - a.) dimensiuni soteriologice ale artei sunetelor (consemnări în Evangheliile sinoptice):
        1.) Cîntările Buneivestiri (Gavriil-Lc.I,28;Elisabeta - Lc.I,42;Sfînta Maria-Lc.I,46-55;Zaharia-Lc.I,68-79);
        2.) Cîntarea îngerilor la Nașterea Mîntuitorului (Lc.II,13-14; Apoc.V,11-14);
        3.) Cîntarea lui Simeon, binecuvîntînd pe Pruncul Iisus (Lc.II, 25-35);
        4.) Predica de pe munte - fragmentul despre milostenie, în sens alegoric (Mt. VI, 2);
        5.) Cîntările Apostolilor după instituirea de către Iisus a Tainei Sfintei Euharistii, în Joia dinaintea mîntuitoarelor Sale Patimi (Mt.XXVI,30;Mc.XIV,26);
        6.) Invocația Domnului nostru Iisus Hristos pe Sfânta Cruce (Mt.XXVII,46; Mc. XV,34);
    - b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor (consemnări în Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul):
        1.) Lauda Mielului cu cîntări cerești (Apoc.V, 8-14);

./.

2.) A şaptea pecete - şapte îngeri cu şapte trîmbiţe (Apoc.VIII,6-13; IX,1-21; X,7);

3.) Mielul şi cîntarea celor răscumpăraţi pe muntele Sion (Apoc. XIV, 1-3);

4.) Cîntările biruitorilor fiarei (Apoc.V, 1-4);

5.) Vestea îngerului despre căderea Babilonului (Apoc. XVIII, 22);

6.) Cîntările Noului Ierusalim (Apoc. XXI, 26);

- c.) dimensiuni liturgice ale artei sunetelor (importanţa cîntărilor psaltice în scrierile apostolice, cu aplicaţii şi în operele Sfinţilor Părinţi - consideraţiuni generale):

- Faptele Sfinţilor Apostoli (XVI, 25);
- Epistola întîi către Corinteni a Sfîntului Apostol Pavel (XIV, 7-8 şi 26);
- Epistola către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel (V, 19-20);
- Epistola către Coloseni a Sfîntului Apostol Pavel (III, 16);
- Epistola către Evrei a Sfîntului Apostol Pavel (II, 11-12);
- Epistola Sobornicească a Sfîntului Apostol Iacov (V, 13);
- texte patristice (sec. II-VI).

- C.) Concluzii: cristalizarea datelor stilistice definitorii în muzica creştină (tradiţii şi perspective).

.-------------.

./.

- A.) Cunoscuta aserţiune "Noul Testament în cel Vechi se ascunde" sintetizează în modul cel mai elocvent unitatea indisolubilă - la toate cele trei nivele de natură istorică, profetică şi didactică - a Sfintei Scripturi. Analizînd în capitolul precedent datele proto-muzicologice incifrate în textele veterotestamentare, am evidenţiat tocmai bogăţia informaţiilor de natură teoretică (elemente specifice de organologie, aspecte ale modalismului şi ale semiografiei muzicale ebraice) şi practică (organizarea vieţii muzicale sacre) cuprinse mai ales în Pentateuh şi, natural, în Psalmi. Toate aceste surse sunt deosebit de preţioase în reconstituirea unui univers sonor revolut, pe care însă avem surpriza să îl găsim reformulat - prin complexe procese anamorfotice - atît în muzica cultului mozaic de azi, cît şi în arta sonoră proprie Bisericii creştine, în ambele ipostaze fundamentale, ce definesc spiritualitatea ortodoxă şi cea apuseană (catolică şi protestantă). Din păcate, aşa-numitele "culte religioase neo-protestante" s-au îndepărtat prea mult - şi în muzică - de adevăratele izvoare ale sacralităţii creştine (ilustrate în modul cel mai autentic prin muzica bizantină), adoptînd o stilistică laicizantă, secularizantă, dusă pînă la exacerbarea vulgarităţii (total incompatibile cu Biserica) specifice "genului lejer" - perisabil prin fondul şi chiar prin însăşi denumirea sa...

Dorind să reliefăm şi acest aspect atît de important al continuităţii muzicii creştine, vom semnala în analiza textelor neotestamentare şi sincronizările (concordanţele) cu Vechiul Testament al celor trei mari teme abordate: a.) consemnări despre arta sunetelor în Istoria Sacră a Mîntuitorului nostru Iisus Hristos; b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor; c.) importanţa cîntărilor psaltice - indicaţii didactice ale Sfinţilor Apostoli şi aplicarea lor în operele Sfinţilor Părinţi (cu menţiunea că aceste indicaţii au şi un caracter normativ în cadrul Predaniei).

- B.- a.) Urmărind firul Istoriei Sacre a Mîntuitorului, remarcăm faptul că referirile muzicale apar în momentele cruciale ce îi marchează viaţa pămîntească. Astfel, Naşterea Sa este punctată muzical prin Cîntările Buneivestiri (Cîntarea arhanghelului Gavriil, Cîntarea Elisabetei, Cîntarea Mariei şi Cîntarea lui Zaharia), prin Cîntarea îngerilor şi prin Cîntarea lui Simeon.

./.

— 1.) Cîntările Bunei-vestiri: Cîntarea arhanghelului Gavriil - "Bucură-te ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine. Binecuvîntată ești tu între femei" (Lc.I,28) este repetată și de Elisabeta (Lc.I,42) - versiunea latină formînd textul binecunoscutului imn "Ave Maria"; Cîntarea Sfintei Fecioare - "Mărește suflete al meu pe Domnul..." (Lc.I,46-55) - versiunea latină alcătuind textul cantatei "Magnificat", cultivate de mulți compozitori, de la J.S.Bach la K.Penderecki; Cîntarea lui Zaharia la nașterea Sf. Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul Domnului (Lc.I,68-79).

— 2.) Cîntarea îngerilor: "Și deodată s-a văzut împreună cu îngerul, mulțime de oaste cerească, lăudînd pe Dumnezeu și zicînd: Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pămînt pace, între oameni bunăvoire !" (Luca II, 13-14)*)

Menționăm că traducerea latină a versetului (14) reprezintă textul consacrat al secvenței "Gloria in excelsis Deo" din Missa catolică (cf. "Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano"). In Sfînta Liturghie românească, găsim o echivalență a acelei secvențe prin Antifonul II: "Mărire Tatălui și Fiului și Sfîntului Duh. Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin".

— 3.) Cîntarea lui Simeon, binecuvîntînd pe Pruncul Iisus: "Acum, slobozește pe robul Tău, Stăpîne, după cuvîntul Tău, în pace; Că ochii mei văzură mîntuirea Ta, Pe care ai gătit-o înaintea feței tuturor popoarelor; Lumină spre descoperirea neamurilor și slavă poporului Tău Israel". (Luca II, 29-35)**)

— 4.) Următorul "moment muzical (sacru)" marchează Predica de pe munte - și anume, fragmentul despre milostenie, inclus în grupul de trei antiteze (legate de milostenie, post și rugăciune) ce diferențiază noua dreptate (creștină) de "evlavia" ./.

*) - concordanțe: -(13) cu Fac.XXVIII,12; XXXII,1-2; Ps.102,20-21; 148,1-2; Is.XLIV,23; XLIX,13; LVIII,19; Mih.IV,3; Apoc.V,11;
-(14) cu Is.II,4; XLIV,23; XLIX,13; LVII,19; Mih.IV,3; Apoc.V,11.

**) - concordanțe: -(29) cu Fac.XLVI,30; Înțel.IV,7; Filip.I,23;
-(30) cu Fac.XLIX,18; 1 Reg.II,1; Ps.97,3; Is.LII,10; Luc.III,6; Tit II,11;
-(31) cu Is.XI,10;
-(32) cu Is.IX,1; XLII,6; XLIX,6; IX,1-3; Mat.IV,16; Ioan IX,5; Fapt.XIII,47; XXVI,18;
-(34) cu Is.VIII,14; LII,14; Mat.XXI,44; 1 Petr.II,7; Rom.IX,32-33; 2 Cor.II,16;
-(35) cu Ioan XIX,25.

fariseică. Utilizînd o imagine metaforică, Mîntuitorul recomandă adevăraţilor credincioşi următoarele: "Deci, cînd faci milostenie, nu trîmbiţa înaintea ta, cum fac făţarnicii în sinagogi şi pe uliţe, ca să fie slăviţi de oameni; adevărat grăiesc vouă: şi-au luat plata lor" (Matei VI, 2).*)

-5.) De o deosebită importanţă este relatarea asupra cîntărilor ce au urmat după Cina cea de Taină, prin care Mîntuitorul a instituit - în Joia dinaintea Patimilor Sale - Sfînta Euharistie: "Şi după ce au cîntat laude, au ieşit la Muntele Măslinilor" (Matei XXVI,30).**)

"Şi după ce au cîntat cîntări de laudă, au ieşit la Muntele Măslinilor" (Marcu XIV,26).***)

Prin aceste versete se justifică însuşi rolul muzicii psaltice în cadrul Sfintei Liturghii, ce este centrată pe Taina Sfintei Euharistii.

-6.) În sfîrşit, cutremurătorul strigăt al lui Iisus pe Sfînta Cruce are o evidentă conotaţie muzicală, simbolizînd invocarea lui Dumnezeu Tatăl de către omul aflat la cumpăna dintre viaţă şi moarte. Sensul eminamente existenţialist al acestei invocaţii evidenţiază tocmai caracterul efemer al "trecerii" noastre pămîntene, în raport cu eternitatea Creatorului: "Iar în ceasul al nouălea a strigat Iisus cu glas mare, zicînd: Eli, eli, lama sabahtani ! adică: Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit ?" (Matei XXVII, 46).****)

-b.) Ca şi în cazul Evangheliilor sinoptice, Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul include - în momentele importante, de maxim dramatism - ample referiri muzicale. Astfel, ne sînt prefigurate: cele patru fiinţe şi cei douăzecişipatru de bătrîni ce "au căzut înaintea Mielului, avînd fiecare alăută şi cupe de aur" şi care "cîntau o cîntare nouă" (Apoc. V,8-14); cei "şapte îngeri cu şapte trîmbiţe" (Apoc.VIII,6-13;IX,1-21;X,7); glasul din cer, "ca un vuiet de ape multe şi ca bubuitul unui tunet puternic", dar şi "glasul celor ce cîntă

./.

*) - concordanţe cu Pild.XX,6; Rom.XII,8.
**) - concordanţe cu 2 Reg.XV,30; Luca XXII,39.
***) - concordanţe cu Luca XXII,39; Ioan XVIII,1.
****) - concordanţe cu Ps.21,1; Marcu XV,34; Evr.V,7.

cu alăutele lor" o cîntare nouă pe care nu puteau să o învețe decît "cei o sută patruzeci și patru de mii, care fuseseră răscumpărați de pe pămînt" (Apoc. XIV, 1-3); cîntările biruitorilor fiarei - "cîntarea lui Moise, robul lui Dumnezeu, și cîntarea Mielului" (Apoc.XV,1-4); glasurile, pierdute irevocabil, ale babilonienilor "ce cîntă din chitară și din gură și din flaut și din trîmbiță" (Apoc. XVIII,22); cîntările Noului Ierusalim, ce vor aduce în cetate "slava și cinstea neamurilor"(Apoc. XXI,26).

- c.) Textele didactico-muzicale - prezente în special în Faptele Apostolilor și în Epistole - au oferit Sfinților Părinți prețioase argumente în opera lor de elaborare a modelului psaltic creștin în muzica liturgică. Aceste texte sînt foarte clare prin simpla lor expunere, ce nu necesită (în general) interpretări deosebite (de pildă, de natură alegorică (mai complexă)). Le vom cita în consecință integral și vom sintetiza concluziile prin analogie cu o selecție de texte patristice pe această temă, texte ce completează și/sau clarifică imaginea muzicii paleo-creștine.

Texte din Sfînta Scriptură (Fapte și Epistole)

- "Iar pe la miezul nopții, Pavel și Sila, rugîndu-se, lăudau pe Dumnezeu în cîntări, iar cei ce erau în temniță îl ascultau" (Faptele Apostolilor XVI, 25).*)

- "Că precum cele neînsuflețite, care dau sunet, fie fluier, fie chitară, de nu vor da sunete deosebite, cum se va cunoaște ce este din fluier, sau ce este din chitară ? Și dacă trîmbița va da un sunet nelămurit, cine se va pregăti de război ?" (1 Corinteni XIV, 7-8).

- "Cînd vă adunați împreună, fiecare din voi are psalm, are învățătură, are descoperire, are limbă, are tălmăcire: toate spre zidire să se facă" (1 Corinteni XIV, 26).

- "Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cîntări duhovnicești, lăudînd și cîntînd Domnului, în inimile voastre, mulțumind totdeauna pentru toate, întru numele Domnului nostru Iisus Hristos, lui Dumnezeu (și) Tatăl" (Efeseni V, 19-20)**)

- "Cîntați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-I, în psalmi, în laude și în cîntări duhovnicești"(Coloseni III,16).***)

./.

*) - concordanță cu Ps.118,62.
**) - concordanțe cu Iac.V,13; Is. LXIII,7.
***) - concordanță cu II Reg.XXIII,1

—"Pentru că şi Cel ce sfinţeşte şi cel ce se sfinţeşte, dintr-Unul sînt toţi; de aceea nu se ruşinează să-i numească fraţi, zicînd: Spune-voi fraţilor mei numele Tău. În mijlocul Bisericii Te voi lăuda" (Evrei II, 11-12)*)

– "Este vreunul dintre voi în suferinţă ? Să se roage. Este cineva cu inimă bună ? Să cînte psalmi" (Iacov V, 13).

Texte patristice (sec.II-VI)

– "Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor frumoase" (Clement Alexandrinul, "Stromate" V).

– "Căci psalmul se ascultă cu plăcere atunci cînd se cîntă şi pătrunde sufletul în timp ce-l desfată. Se reţine uşor, cînd se cîntă mai des. Şi cele ce severitatea legii nu putea să scoată din minţile omeneşti, au fost înlăturate prin dulceaţa cîntării. Căci ceea ce învaţă Legea, Profeţii şi însăşi Evanghelia, se află meditat într-o dulceaţă plăcută în aceste cîntări" (Sfîntul Niceta de Remesiana, "De psalmodiae bono").

– "Sînt cinci genuri de ritm. Fie primul numit al minţii ("judicialis"), al doilea al acţiunii ("progressor"), al treilea al percepţiei ("occursor"), al patrulea al memoriei ("recordabilis"), al cincilea al sunetului ("sonans")" (Fericitul Augustin, "De Musica" VI, 6, 16).

– "Sufletul desfrînat fie că se desfată cu melodii desfrînate, fie că, auzindu-le deseori, este grabnic înmuiat şi corupt. Dimpotrivă, sufletul tare fie că se bucură de cîntecele pline de elan, fie că se întăreşte datorită lor" (Boethius, "De institutione musica" I,1).

– "Sînt trei feluri de muzică: prima este cea cosmică ("mundana"), a doua este muzica umană ("humana"), iar cea de a treia se întemeiază pe unele instrumente. Muzica cosmică se observă cel mai bine în tot ceea ce există pe cer, în amestecul elementelor, în diversitatea mişcărilor de revoluţie ale astrelor ("temporum varietate"). Muzica umană este înţeleasă de oricine coboară în sinea lui" (Boethius, ibidem I,34).

– "Muzica este disciplina ("disciplina") care cercetează lucrurile aflate

./.

*) – concordanţă cu Ps.21,24.

în armonie reciprocă ("sibi congruentium"), adică diferențele și concordanțele ("convenientias") sunetelor" (Cassiodorus, "Expositio in Psalterium" XCVII).

– "Uneori psalmii sînt însoțiți de muzică instrumentală care pare a încînta, nu atît urechile, cît mai ales inima" (Cassiodorus, ibidem, XCVII).

– "Aidoma muzicianului care crează cea mai plăcută melodie din vocile armonizate ("consonantibus choris"), literatul ("grammaticus") știe să obțină muzicalitatea versului prin dispunerea armonioasă a accentelor" (Cassiodorus, "Variae epistolae" IX, scrisoarea 21).

– "Muzica este o disciplină ("disciplina") sau o știință ("scientia") care tratează despre numere într-un anumit domeniu, respectiv despre acela care se află în sunete" (Cassiodorus, "De atribus ac disciplinis liberalium artium" V).

– "Muzica este o știință ("cognitio") foarte plăcută și foarte utilă, care cu modulația ei ("modulatione") ridică spiritul ("sensus") către înălțimi și ne desfată urechile" (Cassiodorus, ibidem V).

– "Grație acesteia (muzicii) cugetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine" (Cassiodorus, "Variae epistolae" II, scrisoarea 40).

– "Muzica este dibăcia modulației constînd în sunet și cîntec. Fără muzică nici o știință ("disciplina") nu poate fi perfectă, deoarece nimic nu există fără aceasta. Se spune că lumea însăși constă dintr-o anumită armonie a sunetelor și chiar cerul se rotește după o modulație armonică ("sub harmoniae modulatione")" (Isidor de Sevilla, "Etymologiae" I, 1).

– "Nu se cuvine să cînte în Biserica alții oarecari de pe cărțile de piele decît canoniceștilor psalți cari se sue în Amvon" (canonul 15 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

– "Nu se cuvine ca în adunări să se grămădiască psalmii, ci să se citească fiecare separat" (canonul 17 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

– "Nu se cuvine a se zice în biserică alți psalmi, nici cărți necanonisite, ci numai cele canonice ale Testamentului Nou și ale celui Vechi" (canonul 59 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

– "Din sfînta zi a Învierii Domnului Hristos, Dumnezeul nostru, pînă la Duminica nouă, toată săptămîna se cuvine a fi nelipsiți de la sfintele biserici credincioșii, cu Psalmi și cu laude și cu cîntări duhovnicești, veselindu-se și serbînd întru Hristos, luînd aminte la cetirea Dumnezeieștilor Scripturi și împărtășindu-se cu Sfintele Taine" (can. 66 sin. VI ec., 691).

– "Voim ca cei ce vin în biserici spre a cînta să nu întrebuințeze strigări necuviincioase, silind și firea spre răcnire, nici a pronunța ceva din cele nepotrivite și nefnsușite în biserică; ci cu multă luare aminte și cu umilință a aduce lui Dumnezeu privitorul celor ascunse, acest fel de Psalmodii. Căci sfințitul cuvînt a învățat ca fiii lui Israil să fie evlavioși" (can. 75 sin. VII ec., Constantinopol – 691).

– "De vreme ce cîntînd ne unim cu Dumnezeu: «Întru dreptățile Tale voi cugeta, nu voi uita cuvintele Tale» (Ps. 118, 16). Toți creștinii sînt datori să păzească lucrul acesta mîntuitor, iar mai ales, cei îmbrăcați cu ieraticeasca vrednicie. Pentru aceasta hotărîm, ca tot cel ce urmează a se înainta la treapta episcopiei, să știe desăvîrșit Psaltirea, ca din aceasta să învețe pe tot clerul lui" (can. 2 sin. VII ec., Niceea – 787).

– C.) Citatele de mai sus ne oferă în mod explicit posibilitatea reconstituirii normelor de bază ale esteticii muzicale paleo-creștine, sintetizate din documentele neo-testamentare și reprezentînd fundamentul Sfintei Tradiții cristalizate de-a lungul timpului. În acest sens, de pildă, Sf. Niceta de Remesiana, acest ilustru reprezentant al spiritualității creștine străromâne, a conceput tratatul "De Psalmodiae bono" ("Despre cîntarea frumoasă"),

./.

demonstrînd - în lumina scrierilor biblice - necesitatea "slujirii imnelor și laudelor" și condamnînd totodată ereziile născute din interpretarea falsă a versetelor 19-20 din capitolul V al Epistolei către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel (formularea alegorică "cîntînd Domnului în inimile voastre" fiind tălmăcită de cei ce se opuneau muzicii psaltice în sens literal).

Rezumînd, putem decela următoarele trăsături generale ale muzicii paleo-creștine, așa cum apar ele expuse în Noul Testament și în unele texte patristice:

- importanța excepțională acordată artei sunetelor în cadrul Sfintei Liturghii, ce utiliza în special muzica vocală (în această direcție, Eusebiu de Cezareea mărturisea că "îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creștine e mai dragă și mai plăcută Domnului decît oricare alte instrumente. Citera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu");
- promovarea frumosului spiritual, eminamente auster, ascetic, prin eliminarea oricăror factori ce ar fi putut exercita influențe decadente (ca de pildă modurile cromatice și enarmonice, ritmurile păgîne asimetrice și chiar instrumentele muzicale);
- generată dintr-un modalism diatonic și dintr-o ritmică simetrică și uniformă (dedusă din alternanțele armonioase ale accentelor poetice), melodica era simplă ("cantus simplex" / "sintomon melos") și cît mai accesibilă, utilizînd texte în limba greacă (inclusiv în liturghia romană, pînă în sec. al III-lea);
- textura sonoră era omofonă, iar formele muzicale (sintetizate din surse diferite, de la litaniile păgîne la cîntul psaltic și responsorial ebraic) se reduceau la imnuri, psalmi și antifoane.

Capitolul următor va trata în detaliu raportul anamorfotic [illegible] Orient/Occidemt în evoluția artei sumetelor în primele 8 secole după Hristos, ce marchează epoca patristică - această perioadă de maximă importanță în procesul de cristalizare a Sfintei Tradiții în domeniul musicii creștine.

.---------------.

Capitolul III

IMPORTANŢA TRADIŢIEI ÎN PROCESUL DE CRISTALIZARE A ETHOSULUI MUZICAL CREŞTIN

Motto:

"Vorbiţi între voi în psalmi şi în imne
şi cîntări duhovniceşti, lăudînd şi
cîntînd Domnului în inima voastră,
mulţumind totdeauna pentru toate lui
Dumnezeu Tatăl, în numele Domnului
nostru Iisus Hristos..."

Efeseni V, 19-20

A.) Introducere

Im perspectiva istoriei multi-milenare a muzicii, putem considera relaţia Orient-Occident drept un tipic raport anamorfotic, al cărui termeni se oglindesc unul într-altul, reprezentînd fiecare "alter ego"-ul celuilalt. Desigur, există specificităţi incontestabile atît în sferele modalismului şi ritmicii, cît şi în domeniul timbral, unde - de pildă - putem identifica, delimita anumite contribuţii organologice bine determinate: percuţiile extrem-orientale, trompetele ebraice şi egiptene, carnyx-ul geto-dac, aulos-ul şi lyra grecilor, buccina romanilor sau harpa popoarelor nordice (instrument, de altfel, întîlnit şi în muzica vechilor evrei). În timp, toate aceste elemente caracteristice s-au interferat într-un fond comun, printr-un permanent dialog Est-Vest, marcat - ca într-o textură heterofonică - de unificări (sincronii) şi disocieri (diacronii) succesive.

./.

Dimensiunea temporală (strîns legată de cea spațială) a percepției muzicale este o coordonată esențială a acestui raport aparent disjunct. Astfel, dacă Orientul - fidel tehnicilor monodice - și-a concentrat forța creatoare în universul micro-intervalelor sonore (deci, în micro-cosmosul muzicii), implicînd proiecții formale atemporale de tipul "parlando rubato", Occidentul a dezvoltat cu precădere verticalitatea "giusto" a artei sunetelor (macro-cosmosul muzicii) prin numeroase procedee de suprapunere, ce au evoluat de la polifonie la politempie structurală, de la "organum" la armonia atonală și la aleatorismul mai mult sau mai puțin controlat al unei anumite "avangarde" a secolului XX. Gîndirea muzicală eminamente deterministă, carteziană a Occidentului pare să nu aibă nici o legătură cu viziunea mistică, inefabilă, imponderabilă a Orientului. Raționalismul occidental (punctat în plan teologic prin scrierile scolastice ale Fericitului Augustin) este - aparent - incompatibil cu agnosticismul oriental (evidențiat, de pildă, în doctrina revelată a lui Origen ~~și a~~ școlii neo-alexandrine - prin Sfîntul Atanasie cel Mare, Didim cel Orb, Sfîntul Chiril al Alexandriei, Sinesiu de Cirene și Isidor Pelusiotul).

Și totuși, "rubato"-ul oriental și "giusto"-ul occidental nu se exclud reciproc, ci se completează în mod fertil în prodigiosul, în miraculosul spațiu mioritic al culturii muzicale daco-romane. În acest sens, spiritualitatea românească ne oferă exemplul unic al unei sinteze "de facto" între Răsărit și Apus.

Abordînd raportul Orient-Occident în perioada primelor opt veacuri ale creștinismului, vom ilustra în cele ce urmează izvoarele formale, punctele de sincronie, dar și diferențierile specifice ce au impus dezvoltări spirituale paralele și totuși convergente în finalitatea lor. Etapele acestui excurs vor demarca deci momentele următoare: originea comună a școlilor muzicale creștine din Răsăritul și Apusul Europei (cu un accent pe muzica antichității eline), muzica bisericească în epoca patristică (fondul comun, formulări, proiecții) și, evident, concluziile necesare.

./.

B.) Originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină

Așa cum "Noul Testament în cel Vechi se ascunde", muzica creștină poate fi considerată (în mare parte) și drept o prelungire a muzicii ebraice,*) în special prin asimilarea unor elemente constitutive: psalmodia și cîntul antifonic. Acestor forme, li s-au adăugat ulterior litaniile (de sorginte păgînă) și imnurile (preluate, ca gen, din muzica grecească antică). Astfel, o dată cu utilizarea limbilor de cult greacă și latină, sînt introduse în muzica paleo-creștină și anumite moduri păgîne, în special din zona culturii elenistice. Pentru a evalua cît mai obiectiv ponderea acestor influențe, ne propunem în cele ce urmează să prezentăm concentrat datele definitorii ale evoluției muzicii antichității eline între secolele VIII î. Hr. - VI d. Hr., în cele șapte perioade caracteristice.

- 1.) 750-665 î.Hr. - promovarea cîntării monodice "nomos" - vocală, sau cu acompaniament de chitară ("nomos kitharodikos") sau flaut ("nomos auletikos"); compozitori reprezentativi: Terpandros, Klonas, Archilohos și Olympos;
- 2.) 665-510 î.Hr. - dezvoltarea artei "horeice", adică a cîntului coral ("horos") însoțit de dans; corul era la unison sau antifonic (cînd avea o structură mixtă), urmînd schema strofă-antistrofă-epoda(refren); reprezentanți: Thaletas, Tirteos, Alkeos, Stesihoros, Lysandros și Sapho;
- 3.) 510-450 î.Hr. - perioadă clasică, în care lirica horeică atinge apogeul; reprezentanți: Pindaros, Simonides de Keos, Aischylos și Lasos de Hermione;
- 4.) 450-338 î.Hr. - începe decadența artei muzicale eline, determinată de abuzul de modulații; apar însă importante contribuții în domeniul teoretic - inclusiv în plan estetico-filosofic: Sofocle, Euripide, Aristofan, Platon, Aristotel ./.

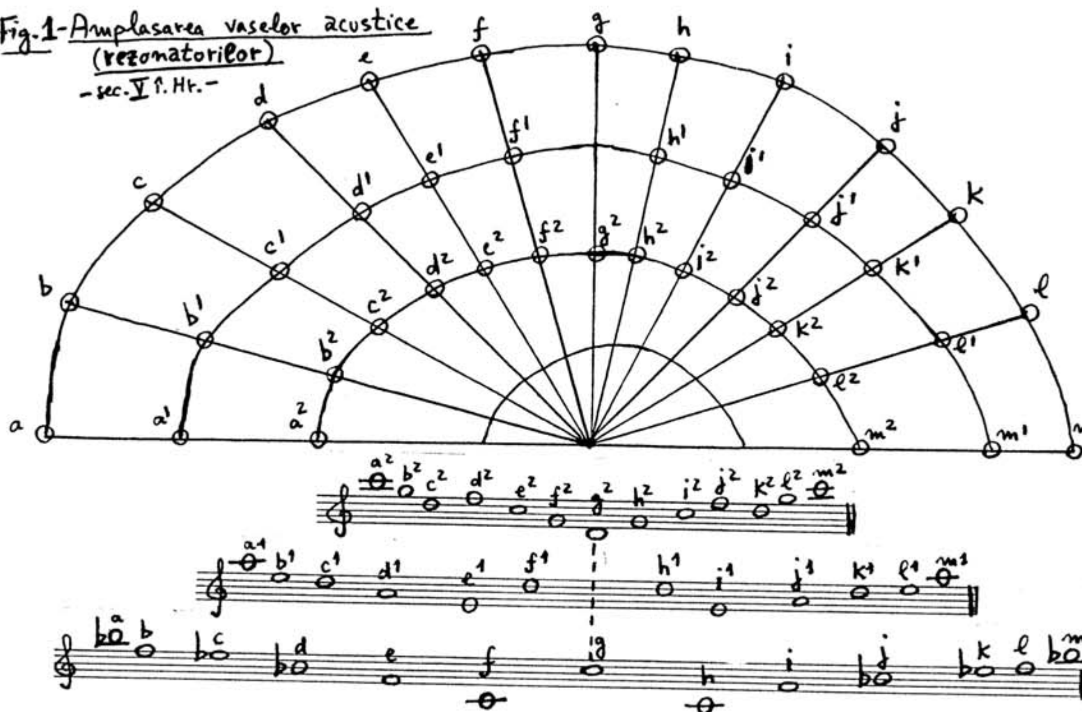
*) Sursele ebraice au fost analizate în capitolul I, dedicat "Muzicii Vechiului Testament"

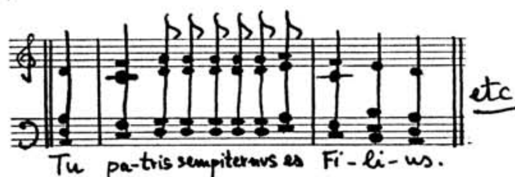
	şi Aristoxene din Tarent - cel mai mare reprezentant al antichităţii muzicale eline;
- 5.) 338 - 50 î. Hr.	- decadenţa se accentuează, dar în plan teoretic de dezvoltă trei şcoli fundamentale: pitagoriciană (bazată pe principii abstracte extrase din fizică şi matematică, în special pe gîndirea lui Pytagora de Samos), aristoxeniană (continuînd preocupările lui Aristoxene din Tarent în domeniul observării legităţilor specifice actului artistic) şi eclectică (avînd un caracter sintetic şi făcînd legătură - în timp - cu teoria medievală a lui "cantus firmus");
- 6.) 50 î.Hr.-180 d.Hr.	- transferarea culturii eline ateniene la Roma, în capitala Imperiului Roman ce devine astfel noul centru al culturii elenistice; reprezentanţi: Klaudios, Ptolemaios, Porphirios şi Plutarchos;
- 7.) 180 - 500 d. Hr.	- deşi în plan artistic decadenţa ajunge la apogeu, în domeniul teoretic se realizează tranziţia spre gîndirea muzicală creştină, prin contribuţiile aduse de Aristides Quintilianos (autorul enciclopediei muzicale eline "Peri musikis"), Martianus Capella, Severinus Boethius şi Flavius Cassiodorus; apar primele forme de "cantus planus".

Conceptul modal elin era pluri-semantic, fiind desemnat prin termenii armonia (referitor la melodică şi scară), diapason (indicînd octava modală), tonos şi tropos (ultimii doi termeni fixînd înălţimea reală a modului). Materialul sonor ("peri ftogon") era reprezentat printr-un dis-diapazon de 2 octave (deci, 4 tetracorduri) corespunzătoare registrului uzual al vocilor bărbăteşti (cele 4 tetracorduri erau denumite, din acut în grav, hyperboleon, dyazeugmenon, meson şi hipaton). Diastematica ("peri diastimaton")

./.

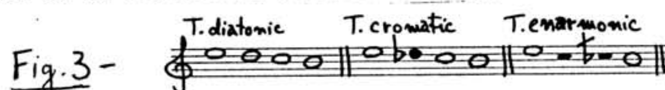
reflecta concepția elină asupra intervalelor, clasificate (după potențialul cinetic (melodic)), în consonante (incluzînd omofone - unison, octavă - și sinfone - cvartă, cvintă) și disonante (sau diafone, incluzînd emmeles - semitonul, tonul, terțele mică și mare - și ekmeles - cvarta mărită, cvinta micșorată, sextele mică și mare, septimele mică și mare). În legătură cu diastematica, prezentăm mai jos schema amplasării vaselor acustice în cele trei planuri de profunzime ale teatrelor antice grecești, pentru amplificarea și timbrarea vocii; remarcăm deci preponderența intervalelor sinfone ce alcătuiesc trei structuri modale pre-pentatonice, marcînd conexiunea cu sistemul chinezesc (ciclul cvintelor) și anticipînd armonia de cvarte a "organum"-ului specific muzicii bisericești occidentale în secolul IX (d.Hr.).





./.

Sistemele muzicale ("peri sistimaton") reprezintă - în accepţiunea greacă - o combinaţie de mai multe sunete (sau o mulţime de sunete) dispuse în ordine succesivă ascendentă sau descendentă. Tetracordul, ca formaţiune neautonomă şi element constitutiv al tuturor scărilor modale, este cel mai important sistem, fiind alcătuit din patru sunete, a căror dispunere într-un interval de cvartă determină caracterul diatonic, cromatic sau enarmonic. Astfel, genul ("peri ghenon") diatonic rezultă din dispunerea naturală a sunetelor (în tetracord), cel cromatic se obţine prin alterarea coborîtoare cu un semiton al celui de-al doilea sunet al tetracordului descendent, iar genul enarmonic se formează printr-o dublă alterare coborîtoare a tetracordului (cel de-al doilea sunet cu un ton, iar cel de-al treilea cu un sfert de ton).

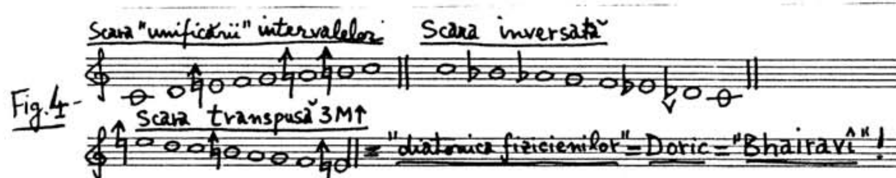
Fig. 3 - 

Deci, genurile sînt corespunzătoare structurii tetracordurilor (apud Quintilian: "Genus est certa quaedam tetrachordi divisi"); genul diatonic ("diatonon ghenos") este cel mai popular, cel cromatic ("hromatikon ghenos") are un efect coloristic, solicitînd interpretului o anumită virtuozitate tehnică, iar cel enarmonic ("enarmonion ghenos") era considerat accesibil doar elitelor, prin distincţia, rafinamentul şi chiar manierismul aristocratic al etosului său.
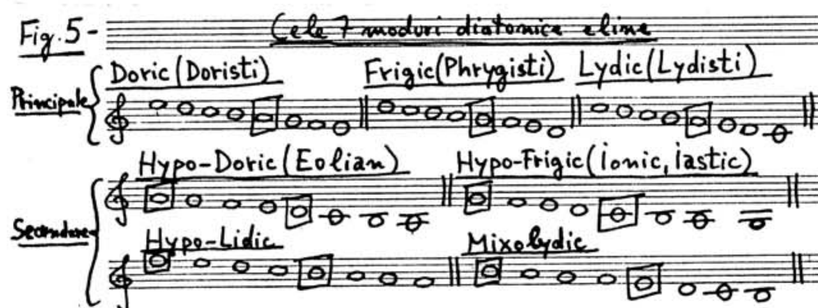
Scările modale eline erau heptatonice (alcătuite din două tetracorduri) şi aveau un sens descendent. Analizîndu-le într-un capitol al monumentalului său "Tratat de muzicologie comparată", cercetătorul francez Alain Daniélou le caracterizează - în contextul universal al marilor sisteme generatoare de moduri - drept expresia unei "confuzii a sistemelor". Această sintagmă nu are însă un sens peiorativ, ea desemnînd tocmai caracterul sintetic al sistemului modal grecesc. Iată un exemplu elocvent: după mitul pitagoreic, Demiurgul a divizat Esenţa primară - din care a fost făcută lumea - în 7 părţi, care se raportează ca termenii a 2 progresii geometrice; una cu rată 2 (1,2,4,8),

./.

alta cu rata 3 (1,3,9,27). Reunind aceste progresii, Demiurgul a creat o progresie unică (1,1,2,3,4,9,8,27) - apud Platon, "Timée". Intervalele fundamentale vor fi deci 1/1 (unisonul), 2/1 (octava), 3/2 (cvinta), 4/3 (cvarta), 9/4 (nona), 9/8 (tonul) şi 27/8 (sexta mare peste octavă). Problema armonică constă în "unificarea" intervalelor prin interpolarea unor noi termeni avînd cu primii raporturi consonantice (Platon, "Republica"). Prin astfel de procedee acustico-matematice se va obţine o scară heptatonică care, inversată şi transpusă cu o terţă mare mai sus, ne va da "diatonica fizicienilor" sau scara dorică, ce coincide cu modul hindus "Bhairavī" ! Coincidenţa nu este, totuşi, întîmplătoare, iar aşa-zisa "confuzie a sistemelor" indică tocmai conexiunea directă a sistemului modal elin (eminamente sintetic) cu cel indian (construit pe principiul raportului faţă de tonică).



În concluzie, sistemul modal elin este alcătuit din 7 scări heptatonice, 3 principale (Doricul, Frigicul, Lydicul) şi 4 secundare (Hypo-Doricul, Hypo-Frigicul, Hypo-Lydicul, Mixo-Lydicul). De subliniat că aceste 7 scări modale iniţial diatonice pot deveni cromatice sau enarmonice prin alterarea corespunzătoare a tetracordurilor componente, după cum s-a menţionat mai înainte (a se vedea pag. 55).



·/.

Principalele funcţii armonice în modurile antice greceşti erau marcate prin sunetele capete de tetracord (aşa-numitele "estotes"), considerate de Aristotel drept "corpul armoniei" (în "Probleme muzicale", Probl. 20, e 36: "to soma armonias"). Ele erau deci fixe, invariabile, spre deosebire de sunetele din interiorul tetracordurilor, ce aveau funcţii mobile, alterabile, determinînd astfel variantele cromatice şi enarmonice ale modurilor. Este evident faptul că acest "corp armonic" de cvarte va influenţa structura analogă a polifoniilor incipiente de tip "organum" din muzica occidentală. De asemenea, procedeul construirii modurilor greceşti din tetracorduri multiplicate va evolua în muzica bizantină" prin tehnica "roţii" (sau "trohos"). În primul caz ("organum") proiecţia cvartelor constitutive se va realiza, în sistemul rectangular, pe ordonată (în planul verticalei spaţiale, deci sincronic), iar în cel de-al doilea caz ("trohos") cvartele constitutive se vor proiecta pe abscisă (în planul orizontalei temporale, deci diacronic). Iată aşadar o tipică situaţie de anamorfoză sonoră, manifestată prin proiectarea în perspective diferite, "tipice" (sincronice în Occident şi diacronice în Orient) a unei unice celule constitutive (tetracordurile încadrate prin cvartele sunetelor "estotes"), demonstrînd originea comună a celor două universuri sonore ecleziastice aparent disjuncte.



În sfîrşit, modulaţia ("peri-metabolon") muzicii antice greceşti constituie un factor deosebit de important şi în perspectiva dezvoltării ulterioare a acestui procedeu componistic fundamental atît în muzica religioasă orientală cît şi în cea occidentală. Remarcăm în acest sens continuitatea semnificaţiilor originare ale modulaţiei, ce desemna: schimbarea genului (diatonic, cromatic, enarmonic), schimbarea modului (în cadrul aceluiaş gen), schimbarea sistemului (sau "modulatio per systima", ca, de pildă, trecerea dintr-o tetracordie într-o octocordie) şi schimbarea etosului (sau "modulatio per ethos", indicînd transformarea caracterului, a configuraţiei melodice). Oare ce altceva ar putea reprezenta ipostazele

./.

bizantină şi gregoriană ale muzicii creştine, decît o continuare directă – dar modulată în dimensiuni anamorfotice specifice – a elenismului sonor, într-un original proces de sinteză, la confluenţă cu experienţa sintezei ebraice. "Confuzia sistemelor" la vechii greci este, desigur, un mod eufemistic de a reliefa tocmai universalitatea culturii lor muzicale, incluzînd de fapt, cu rigoarea unei fundamentări ştiinţifice fără precedent pînă atunci, prin deducţie matematică, toate sistemele sonore. Astfel, în genul diatonic întîlnim atît elemente din seria armonicelor naturale (ca sistem universal), cît şi aspecte decurgînd din ciclul cvintelor (ca sistem generator al pentatoniilor extrem-orientale); totodată, în sfera genurilor cromatic şi, în special, enarmonic sînt preluate principii ale gravitaţiei funcţionale quasi-tonale într-o perspectivă microintervalică (caracteristică atît culturii hinduiste, cît şi celei semite).
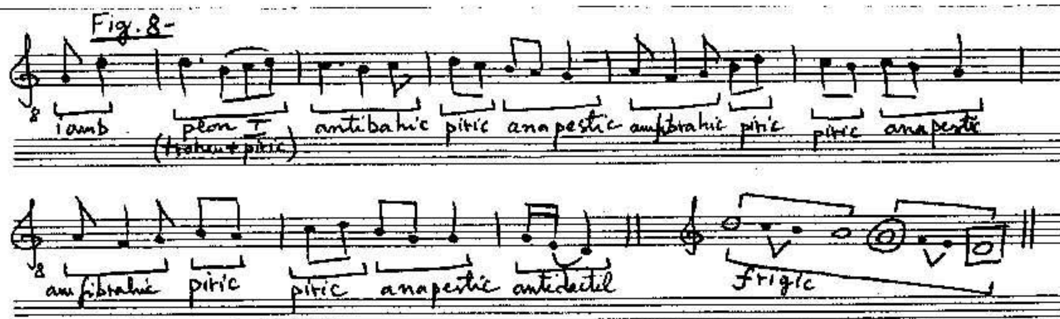
Dincolo însă de toate aceste elemente de natură teoretică, nobleţea, demnitatea, dar şi nostalgia inconfundabilă a muzicii eline irumpe din solarele imnuri şi ode antice, al căror farmec cu totul inefabil nu poate fi redat decît prin sunet.

Vom oferi în acest sens trei exemple elocvente:
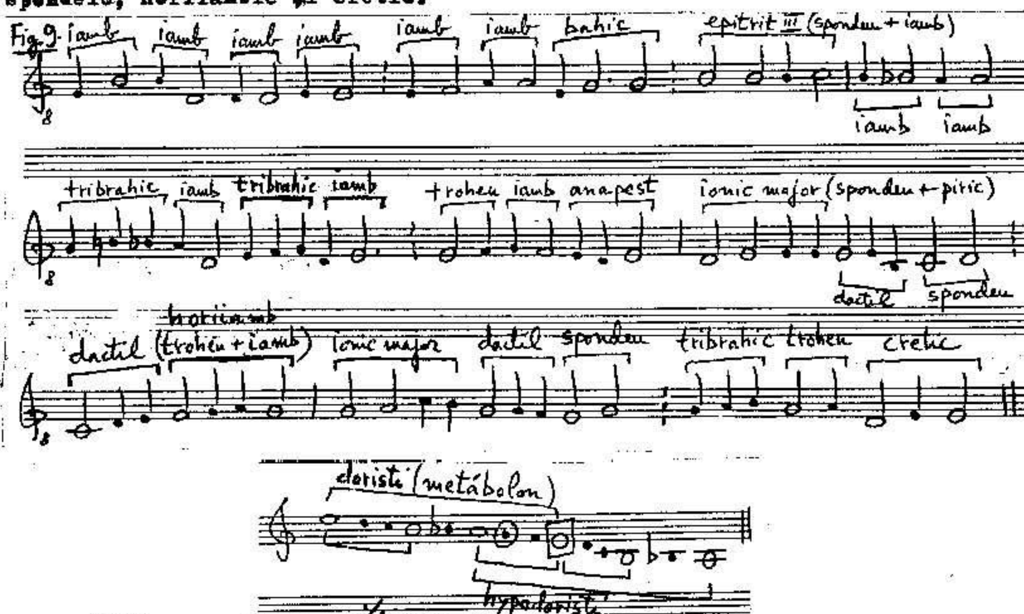
1.) "Oda I Pitica" (cca 478) de Pindar (518-466 î. Hr.) a fost descoperită de Athanasius Kircher în prima jumătate a secolului al XVII-lea, într-un vechi codex din Messina. Melodia reprezintă un imn închinat muzicii, utilizînd versurile 1-5 din Pitica. Compus în modul doric, cu semicadenţă pe sunetul si şi cadenţă finală pe sunetul la, traiectul sonor se centrează astfel pe două dintre cele patru capete ("éstotes") ale tetracordurilor componente. Formulele ritmice specifice acestei ode derivă din combinaţiile unor structuri iambice, troheice, cretice, anapestice, dactilice şi bahice.

Fig. 7.

2.) "Skolion" de Seikilos (sec. II-I î. Hr.) este un epitaf descoperit în Anatolia, în anul 1883, avînd forma unei inscripţii gravate în marmoră şi sensul (presumptiv) al unei "scolii" (explicaţii, lămuriri). Considerată de muzicologul Ottavio Tiby (în "Histoire de la musique" - Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Ed. Gallimard, 1960) drept "cea mai frumoasă melodie păstrată din timpul antichităţii", această muzică a fost concepută în modul frigic, cu semicadenţă pe sol şi cadenţă finală pe re - ambele fiind sunete "éstotes". Ritmica este fundamentată pe alternanţe de formule iambice, antibahice, pirice, amfibrahice (antidactilice), anapestice şi peonice (în forma I, troheu + piric).



3.) "Imnul închinat muzei Kalliope" de Mesomedes din Creta (cca 150 d.Hr.) a fost semnalat pentru prima dată de Vicenzo Galilei în "Dialogo della musica antica e della moderna" (1581), reprezentînd o Kitharodie compusă în timpul împăratului Adrian. Melodica se bazează pe o structură modală complexă, de natură dorică-hipodorică, cu punte ("diazéuxis") cromatică, cu semicadenţă pe sunetul "metábolos" sol şi cu cadenţă finală pe sunetul "éstotes" mi (ce are şi funcţie de "synaphé"). Ritmica se dezvoltă iniţial exclusiv pe pulsaţii iambice, iar ulterior prin combinaţii rafinate de structuri de tip bahic, epitrit III, anapest, ionic major, dactilic, spondeic, horiiambic şi cretic.



C.) Noţiuni fundamentale de prosodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii

Principiile de alternare a accentelor, precum şi organizarea acestora în diferite unităţi metrice au avut un caracter determinant şi în procesul cristalizării coordonatei ritmice specifice culturii muzicale greco-romane. Vom expune de aceea cîteva noţiuni fundamentale de prosodie şi metrică latină, de sorginte poetică, dar cu aplicaţie directă în domeniul muzicii.

Fonetica limbii latine implica utilizarea silabelor scurte şi lungi, acestea din urmă avînd o durată dublă în raport cu primele în funcţie de poziţiile vocalelor:

- silaba a cărei vocale este aşezată înaintea altei vocale este scurtă - "vocalis ante vocalem brevis est" (de pildă, în cuvîntul "patrĭa");
- silaba cuprinzînd o vocală ce este urmată de două consoane (repartizate în respectiva silabă şi în cea care urmează), sau de consoană dublă, este lungă (de exemplu, în cuvintele "ūnde" = de unde, "nūllus"=nici unul).*)
- de asemenea, silaba ce conţine un diftong e lungă ("cāelum"=cerul).

Ţinînd seama de aceste elemente de fonetică, principiile generale ale prosodiei latine se referă la trei situaţii bine determinate:

- cuvintele mono-silabice sînt accentuate ("nón" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("páter"=tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtútes"=virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("hómĭnes"=oamenii).

Silabele accentuate şi neaccentuate stau la baza construcţiei poetice (şi implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" — "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mai mulţi metri.

./.

*) - un caz particular îl constituie şi grupul numit "muta cum liquida", format din 2 consoane - cea de a doua fiind l sau r; acest grup trece integral la silaba următoare, ce devine accentuată ("pă-tris", "că-pra")

Spre deosebire de versificația clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeași durată dar intensități diferite), poetica greco-romană lua în considerație durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii*) ca unități ritmice imediat superioare ce reuneau silabe "longae" și "brevis") și metrii (unități ritmice mai complexe, alcătuite din podii, în configurații acatalectice sau catalectice). În legătură cu fenomenul deosebit de interesant al transplantării ritmurilor poetice antice (bazate pe procedeul "scandării") în ritmuri muzicale, Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu a adus - în tratatul său "Melodica Bizantină" - o esențială precizare, arătînd că tot "ceea ce în ritmica antică era clădit după cantitatea celor două silabe - longa și brevis - în muzica bizantină se transformă în silabe «tone»(accentuate) și «atone»(neaccentuate) ale fiecărui cuvînt. Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306-373), care înlocuiește principiul alungirii și scurtării silabelor - în vigoare la grecii antici - cu acela de accentuare și nonaccentuare a silabelor". Revenind la ritmica poetică greco-romană, menționăm că durata unității minime, fundamentale "mora" (ce diferenția silaba "brevis" = 1"mora", de cea "longa" = 2 "more") nu poate fi absolutizată (scriptic și valoric) - exemplele de mai jos utilizînd - în mod convențional - codul: ∪ = 1"mora" = ♪ ; — = 2 "more" = ♩ (ce nu exclude alte coduri, ca de pildă ∪=♪, ∪=♩, ∪=𝅗𝅥, etc.).

Metri bisilabici - simpli

1.)- Piricul ∪∪ = ♪♪ (sau ♩♩, etc.)
2.)- Troheul (Horeul) —∪ = ♩♪ (sau 𝅗𝅥♩, etc.)
3.)- Iambul ∪— = ♪♩ (sau ♩𝅗𝅥, etc.)
4.)- Spondeul —— = ♩♩ (sau 𝅗𝅥𝅗𝅥, etc.)

Metri trisilabici - simpli

1.)- Tribrahul ∪∪∪ = ♪♪♪
2.)- Dactilul —∪∪ = ♩♪♪
3.)- Anapestul ∪∪— = ♪♪♩
4.)- Amfibrahul ∪—∪ = ♪♩♪
5.)- Creticul —∪— = ♩♪♩
6.)- Bahicul ∪—— = ♪♩♩
7.)- Antibahicul ——∪ = ♩♩♪
8.)- Molosul ——— = ♩♩♩

Metri tetrasilabici - compuși

1.)- Proceleusmaticul ∪∪∪∪ = ♪♪♪♪
2.)- Peonianul I —∪∪∪ = ♩♪♪♪
3.)- Peonianul II ∪—∪∪ = ♪♩♪♪
4.)- Peonianul III ∪∪—∪ = ♪♪♩♪
5.)- Peonianul IV ∪∪∪— = ♪♪♪♩
6.)- Ionicul major ——∪∪ = ♩♩♪♪
7.)- Ionicul minor ∪∪—— = ♪♪♩♩
8.)- Horiiambul —∪∪— = ♩♪♪♩
9.)- Antispastul ∪——∪ = ♪♩♩♪
10.)- Diiambul ∪—∪— = ♪♩♪♩
11.)- Ditroheul —∪—∪ = ♩♪♩♪
12.)- Epitritul I ∪——— = ♪♩♩♩

./.

*)- "πούς" - "pus" = picior în limba greacă

13)– Epitritul II – ∪ – – =

14)– Epitritul III – – ∪ – =

15)– Epitritul IV – – – ∪ =

16)– Dispondeul – – – – =

Ca şi în muzică, metrii (picioarele) poetici simpli (bi- şi tri-silabici) au un accent, iar cei compuşi (tetra- şi penta-silabici) au două accente, dintre care unul principal şi celălalt secundar – ritmul fiind în general stabilit prin succesiunea regulată a accentelor. De menţionat este şi faptul că unele măsuri permit substituirea unei silabe lungi prin două silabe scurte – desigur, cu condiţia ca durata de pronunţare (respectiv, durata muzicală) să fie aceeaşi la nivelul întregii măsuri.

La nivelul imediat superior de organizare – cel al versului –, remarcăm următoarele forme specifice: hexametrul, pentametrul, distihul elegiac şi versurile logaedice.

Format din şase măsuri, hexametrul are la bază dactilul, în acest sens fixîndu-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (deci de $\frac{4}{8}$): în primele 4 picioare dactilul poate fi înlocuit cu spondeu; piciorul al cincilea – caracteristic versului – este în mod obligatoriu dactil; piciorul al şaselea are numai 2 silabe, fiind compus dintr-un troheu sau dintr-un spondeu.

În general, schema formală a hexametrului dactilic are configuraţia următoare:

"Illa vo | lat, simul | arva fu | ga, simul | aequora | verens"

Prin utilizarea spondeului în locul dactilului şi în piciorul al cincilea, hexametrul devine spondaic:

"apta | rique su | is pi | num iubet | arma | mentis"

Spre deosebire de ethosul dactilic (mai vioi), caracterul spondaic este eminamente grav, profund – aceste elemente traducîndu-se şi în textul muzical. Proiecţii anamorfotice ale acestor formule au fost

./.

deseori dezvoltate atît în muzica barocă (Fig. 10 - ritm derivat din hexametrul dactilic, în "Gavotte I" din Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach), cît și în cea clasică (Fig. 11 - ritm derivat din hexametrul spondaic, în celebra parte a doua - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven).

Fig. 10 - ritmuri derivate din hexametrul dactilic, în "Gavotte I" din "Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach. (ritmurile sînt marcate prin ⌐⎯⎯⎯⎯⌐)

Molto allegro. (𝅗𝅥 = 100.)

GAVOTTE I. (alternativement.)

Fig. 11 - ritmuri derivate din hexametrul dactilo-spondaic, în partea a II-a - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven. (ritmurile sînt marcate prin ⌈‾‾‾⌉)

53

Allegretto ♩=76

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

2 Corni (E)

2 Trombe (D)

Timpani (A E)

Allegretto ♩=76

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli I

Violoncelli II e Contrabassi

ten.

1

./.

În iconomia structurilor poetice latine, un element de o mare pondere expresivă este reprezentat şi prin cezură (termen derivat din tema supinului verbului "caedo" = a tăia -, ca şi din substantivul "caesura,-ae" = tăietură, incizie). Astfel, aceste pauze (ce se integrează în unitatea unui vers) sînt dispuse - în cadrul structurii hexametrice - la jumătatea piciorului al doilea (cezura numită "triimimera" sau "sesquipedalis", de un picior şi jumătate), la jumătatea piciorului al treilea (deci în zona "sectio aurea", aceasta fiind cea mai importantă cezură, numită "pentimimera" sau "semiquinaria") şi/sau la jumătatea piciorului al patrulea (cezura "eftimimera" sau "semiseptenaria"). În orice caz, cezurile nu pot secţiona cuvintele, ci sînt fixate în aşa fel încît să "cadă" după silaba care este la sfîrşit de cuvînt şi la început de picior (un caz optim fiind oferit de monosilabele aşezate în prima jumătate a piciorului). În sfîrşit, poezia pastorală avea ca element specific şi aşa-numita "cezură bucolică", situată la sfîrşitul piciorului al patrulea şi asociată de obicei cu o cezură "pentimimera".

Cezură "pentimimera"

"Arma vi|rumque ca|no,|| Tro|iae qui|primus ab|oris
Urbs an|tiqua fu|it, || Tyri|i tenu|ere co|loni."

[NB- || = 1 mora = 𝄾 (în diagrama poetică) — Conventional]

Cezuri "triimimera" şi "eftimimera" (asociate)

"Infan|dum,|| re|gina, iu|bes|| reno|vare do|lorem
Insequi|tur|| cla|morque vi|rum ||stri|dorque ru|dentum."

Cezură "eftimimera"

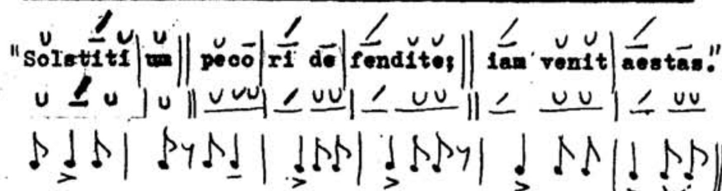
"Votum|pro redi|tu simu|lant;||ea|fama va|gatur."

Cezură "bucolică" asociată cu cezură "pentimimera"

"Dic mihi,|Damoe|ta,||cu|ium pecus?||An Meli|boei?"

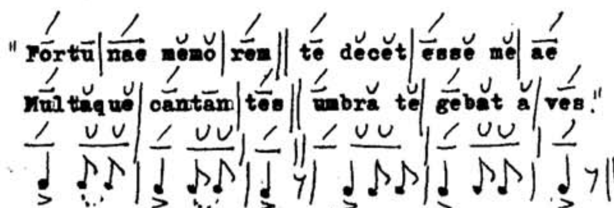
./.

Cezură "Bucolică" asociată cu cezură "trihimimera"



În exemplele de mai sus am conferit tuturor cezurilor durata unei "mora" (silabă scurtă) - deci o optime (𝄾). Desigur, în funcție de sensul poetic, aceste cezuri pot primi valori augmentate la 2 more (𝄽) sau chiar la 3 more (𝄽.), realizîndu-se astfel un foarte interesant contrapunct ritmic al pauzelor ce "taie" ("caedo") fluxul obstinat al măsurilor dactilice și spondaice ce compun hexametrul, generînd noi ritmuri și măsuri compuse (asimetrice). Considerăm că, în prefigurarea tuturor acestor fermecătoare formațiuni metro-ritmice regulate și/sau eterogene, rolul determinant l-a avut musica (probabil, inițial de factură dansantă), ce și-a impus ulterior configurația și în ritmica versurilor "potrivite" de poeți. Desigur, prin această ipoteză nu dorim să minimalizăm arta poetică în sine (ce a oferit - de pildă, prin versuri hexametrice - capodopere ale culturii universale, ca "Iliada" genialului poet epic grec Homer), ci doar să schițăm o posibilă evoluție internă în planul triunei "Horeia", ce reunea musica, dansul și poezia încă din perioada arhaică (minoică, sau cretană) a civilizației grecești (în cultura protoelenă a secolului XX înainte de Hristos).

Derivat din hexametru - prin înlocuirea celei de a doua jumătăți (cea neaccentuată) din picioarele III și VI cu cezură - pentametrul are următoarea formă simetrică:



Pentametrul este deci un hexametru "tăiat" (prin cezură) în 2 jumătăți de cîte 2 picioare și jumătate; astfel, dacă în prima jumătate dactilul poate fi înlocuit prin spondeu în primul și al doilea picior, jumătatea a doua conține numai dactili în picioarele întregi (IV și V). Structura simetrică a pentametrului (ce are o funcție complementară, el nefiind niciodată utilizat singur) a permis formarea

./.

– în special în elegii – a unor rime interioare, la nivelul emistihurilor (jumătăților de vers):

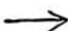
"Omine | non fau | sto || femina | virque me | o
Exo | rant mag | nos || carmina | saepe de | os
Fiat ab | ingeni | o || mollior | ira me | o
Purum | discus | sis || aëra | reddit a | quis
Arma, neo | hosti | les || esse se | cutus o | pes."

Ritmuri eterogene de sorginte pentametrică sînt deseori folosite și în folclorul românesc, ca de pildă în refrenul acestui colind sub formă de strigătură, cules în Oltețu-Viștea de jos (Brașov) și prezentat în culegerea "Obiceiuri de iarnă – folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală – 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]

Bu-nă zi-ua lu' Cră-ciun
Că-i mai bun a' lu' A-jun!
Că-i cu miei și cu pur-cei
Cu co-pi-ii du-pă iei

[Refren] – emistih pentametric (2 dactili + 1 silabă lungă)



Hai le-le cu co-lă-ce-lu'!

Versul "Hai lele cu colăcelu' !" are o evidentă structură de emistih pentametric (prin repetare obținîndu-se pentametrul întreg), cezura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvîntului "colăcelu'":
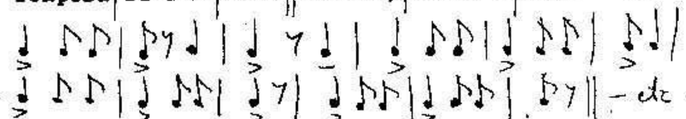
"Hai lele | cu colă | celu'! | Hai lele | cu colă | celu'!"

./.

Asociat cu hexametrul, pentametrul formează o structură metro-ritmică superioară - distihul elegiac -, în care poziţia impară este ocupată de hexametru, iar cea pară de pentametru, ca în exemplele de mai jos:
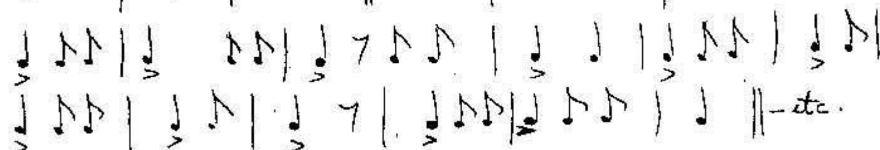
H. "Donec e|ris sos|pes,|| mul|tos nume|rabis a|micos

P. Tempora si fue|rint || nubila, |soles e|ris!" - etc.



H. "Denique |«Quid prope|ro? || Scythi (a)|est, quo|mittimur, |inquam,

P. Roma re|linquen|d(a) est. || Utraque |iusta mor(a)|est»." - etc.



Un astfel de tip de succesiune metro-ritmică, avînd o anumită periodicitate (mai mult sau mai puţin regulată) ce derivă din alternarea unor metri binari şi ternari, simpli şi compuşi, omogeni şi eterogeni, întîlnim şi în texturile specifice ritmodiilor dezvoltate de singurul instrument (alături de clopote) admis în Liturghia ortodoxă: toaca. Avînd o funcţie eclesiologică plurivalentă şi bine definită din punct de vedere dogmatic (marcarea începutului slujbelor, îndepărtarea duhurilor rele, chemarea la rugăciune, vestirea învierii din morţi şi a înfricoşătoarei judecăţi de apoi), toaca enunţă un material sonor eminamente repetitiv, ce evoluează de la o celulă ritmică simplă la poliritmii relativ complexe (pe cele 2-3 voci disponibile), în cadrul unui mare accelerando ce parcurge întreaga scară metronomică, structurînd astfel un discurs musical impresionant, cu valenţele expresive ale unui adevărat "Praeludium".

Exemplul ilustrat în Fig. 12 (reprezentînd transcrierea ritmodiei executate la toacă înaintea unei Sfinte Liturghii săvîrşite la Catedrala Patriarhală din Bucureşti) evidenţiază tocmai dezvoltarea unor ritmuri de tip trohaic, tribrachic, piric, proceleusmatic, anapestic şi spondaic într-o textură a cărei periodicitate în plan macro-structural

./.

şi asimetrie în plan micro-structural amintesc de factura distihului elegiac.

Fig. 12 – Prologul sonor al unei Sfinte Liturghii Ortodoxe.

Versurile logaedice (specifice odelor şi epodelor lui Horatius) sînt în general compuse din următorii metri (picioare):

- dactylus ´∪∪ = ♩♪♪
- spondaeus ´— = ♩♩
- trochaeus ´∪ = ♩♪
- iambus ∪´ = ♪♩
- tribrachys ∪́∪∪ = ♪♪♪
- anapaestus ∪∪´ = ♪♪♩

Măsura tetra-silabică "choriiambus" (— ∪|∪ —, formată din trochaeus + iambus) a fost ulterior înlocuită - în cadrul versurilor logaedice - printr-un dactil plus o silabă lungă (— ∪ ∪|—).

./.

Formulele ritmice logaedice uzuale - rezultate din combinarea dactilului (♩ ♪♪) cu troheul (♩ ♪) - sînt următoarele:

1.) "Adonius" (dactil + troheu)
"Caesăris|ultŏr" = ⊥ ∪∪ | ⊥ ⊻ = ♩♪♪| ♩♪||

2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)
"Lўdiă,|dīc pĕr|ŏmnēs" = ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊥ ∪ = 4/8 ♩♪♪| ♩♪|♩♪||

3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")
"Intĕr|fūsă nĭ|tentēs" = ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ — = ♩♩|♩♪♪|♩♩ ||

4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" catalectic)
"Mīlēs|tē dūcĕ|gessĕ|rīt" = ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊻ = ♩♩|♩♪♪|♩♪| ♪𝄾||

5.) "Saphicus minor" (dipodie trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")
"Nŏtă|quae sē|dēs fuĕ|rat cŏ|lŭmbĭs" = ⊥ ∪ | ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊥ ∪ =
= ♩♪| ♩ ♩ | ♩♪♪| ♩♪|♩♪||

6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor" catalectic)
"Vĭ|dēs ŭt|altă|stēt nĭvĕ|candĭ|dūm" = ∪| ⊥ ∪ | ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊻ =
= ♪| ♩♪| ♩♩|♩♪♪| ♩♪|♩(♪)||

7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")
"Nēc vĕtĕ|rēs ăgĭ|tāntŭr|ŏrnī" = ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊥ ∪ =
= ♩♪♪|♩♪♪| ♩♪| ♩♩||

8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)
"Vēnā|tōr tĕnĕ|rae|| cŏniŭgis|īmme|mŏr" = ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ || ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊻ =
= ♩♩|♩♪♪| ♩𝄾| ♩♪♪| ♩♪| ♩||

9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică şi dactilul final - de 2 coriambi)
"Seū plū|rēs hĭe|mēs|| seū trĭbŭ|īt|| Iŭppĭtĕr || ūltĭ|mām" =
= ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ || ⊥ ∪∪ | ⊥ | — ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊻ = ♩♩|♩♪♪ ♩𝄾| ♩♪♪| ♩| ♩♪♪|♩♪|♩||

10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază şi dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)
"Cūr tĭ|mēt flā|vūm Tĭbĕ|rīm|| tāngĕrĕ? | Cūr ŏ|lĭvūm" =
= ⊥ ∪ | ⊥ — | ⊥ ∪∪ | ⊥ || ⊥ ∪∪ | ⊥ ∪ | ⊥ ∪ =
= ♩♪| ♩♩|♩♪♪| ♩𝄾| ♩♪♪| ♩♪|♩♪||

./.

Alte formule ritmico-poetice logaedice:

11.) "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (hexametru dactilic catalectic)

"Nil des|peran|dum || Teu|cro duc(e) et|auspi e|Teucro" =

12.) "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (format din ultimele 4 picioare ale hexametrului dactilic catalectic)

"Cras in|gens ite|rabimus|aequor" =

13.) "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabam" sau "Archilochius minor" (format din 3 dactili - ultimul avînd suprimate cele 2 silabe scurte)

"Flumina|praetere|unt" =

14.) "Archilochius maior" (format din primele 4 picioare ale hexametrului dactilic, urmate de o tripodie trohaică)

"Solvitur|acris hi|ems gra|ta vice|veris|et Fa|voni" =

15.) "Alcaicus enneasyllabus" (anacruză + tetrapodie trohaică)

"De|prome|quadri|mum Sa|bina" =

16.) "Trimatorimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trohaică fără o silabă)

"Limi|tes cli|enti|um" =

17.) "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" (6 iambi)

"Beatus il|le qui procul|negotiis" =

NB - Iambul poate fi înlocuit - exceptînd piciorul 6 - cu dactilul ( ), tribrahul ( ), proceleusmaticul ( ), anapestul ( ) sau spondeul ( ); senarul iambic, avînd piciorul 6 constituit dintr-un spondeu, poartă numele de "scazon" (formulă utilizată de Catullus).

./.

18.) "Iambucis senarius catalecticus" sau "Trimeter iambicus catalecticus" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)

"Et uxor et | vir sordidos | que natos" = ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ =

19.) "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus" (4 iambi)

"Et prisca gens mortalium"

NB - În picioarele 1 şi 3, iambii pot fi înlocuiţi prin spondei.

20.) "Elegiambicus" (compus din "Trimeter dactylicus catalecticus" + + "Dimeter iambicus")

"Desinet | imparti | bus || certare sum | motus pudor" =

= ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ || ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ =

NB - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 şi 3 ale tetrapodiei iambice.

21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleaşi elemente în sens recurent)

"Tu vina Tor | quato move || consule | pressa me | o" =

= ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ || ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ =

NB - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 şi 3; de asemenea, se mai pot include şi următoarele formule ritmico-poetice utilizate de alţi autori: "Tetrameter ionicus minor", "Trimeter ionicus minor" şi "Dimeter ionicus minor" (ritmuri analizate mai jos, la numerele 33, 34 şi 35).

Următoarele versuri logaedice au fost cultivate de alţi mari poeţi latini:

22.) "Tetrameter iambicus catalecticus" sau "Iambicus septenarius" (specific poeţilor comici, ritmul admite la orice picior substituirile prin tribrah, anapest, spondeu sau dactil)

"Euidem pol vel | falso tamen || laudari mul | to malo" =

= ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ || ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ =

23.) "Tetrameter iambicus acatalecticus" sau "Iambicus octonarius" (de asemenea, specific poeţilor comici, cu posibilităţi de substituţie similare ritmului precedent)

"Sarcire pos(e) aedes meas, || quin totae per | petuae ruant" =

= ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ || ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ =

./.

24.) "Tetrameter trochaicus catalecticus" sau "Trochaicus septenarius" (foarte utilizat în creația dramatică, admite substituirea troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vérbīs | sólvēs ūmquam || quód mihī ré mălĕ | fécerīs" =

= ∠∪∠∪ | ∠∪∠∪ || ∠∪∠∪ | ∠∪ ∪̲ =

25.) "Tetrameter trochaicus acatalecticus" sau "Trohaicus octonarius" (de asemenea, folosit în dramaturgie și cu aceleași substituiri ca și precedentul)

"Nóv(i) ĕgŏ vóstr(a) haec | : «Nóllem fáctum». || íus iurándum | dabítūr t(e) ésse" = ∠∪∠∪ | ∠∪∠∪ || ∠∪∠∪ | ∠∪∠∪ =

26.) "Tetrameter anapesticus acatalecticus" sau "Anapesticus octonarius" (admite, la Plautus, înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Perí(i), intéri(i), oc | cídi. Quó cúrram ? || Quó nōn cúrram? || Téne, téne. Quém? Quís?" = ∪∪∠∪∪∠ | ∪∪∠∪∪∠ || ∪∪∠∪∪∠ | ∪∪∠∪∪∠ =

27.) "Tetrameter anapesticus catalecticus" sau "Anapesticus septenarius" (utilizat în dramaturgie, admite înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

∪∪∠∪∪∠ | ∪∪∠∪∪∠ || ∪∪∠∪∪∠ | ∪∪∠ – =

28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit de Seneca, ce nu admite dactilul în picioarele pare)

"Mălă paupértās | vĭtiōque pŏténs" = ∪∪∠∪∪∠ | ∪∪∠∪∪∠ =

29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeții dramatici, el poate fi înlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil, sau prin substituirea unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tăcēs ? | prōspĕrē | vōbīs cūn | ct(a) úsqu(e) ádhūc" =

= ∠∪– | ∠∪– | ∠∪– | ∠∪– =

./.

NB - Plautus sintetizează un ritm nou, combinînd 2 măsuri cretice şi o tripodie catalectică trohaică:

"Nec quod u|m(a)esca me|iuve|rit magis" =

= ∠∪– | ∠∪– | ∠∪ | ∠∪ | ∠ =

= ♩♪♩ | % | ♩♪ | % | ♩ ||

30.) "Tetrameter bacchicus" (utilizat, de asemenea, de poeţii dramatici, acest ritm admite substituiri prin moloss, ionic mare, ionic mic, coriiamb, amfibrah - în ultimul picior, prin dactil + piric, peon IV, peon II, rezultate prin înlocuirea silabelor lungi cu silabe scurte şi invers)

"Recorda|tus mult(um) et|diu co|gitavi" = ∪∠|∪∠–|∪∠–|∪∠– =

= ♪♩ | ♪♩♩ | % | % ||

31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituiri prin dactil + piric, piric + amfibrah, ca şi prin înlocuirea silabelor lungi cu scurte şi invers)

"–∠∪∪|–∠∪∪||–∠∪∪|–∠∪∪|–∠∪∪=

= ♩♩♪♪ | % | [illegible]♩♩♪♪ | ♩♩♪♪ | % ||

32.) "Tetrameter ionicus maior catalecticus in disyllabum" sau "Sotadicus" sau "Sotadeus" (utilizat de Martialis, ritmul admite substituira ionicului mare din piciorul 3 printr-o dipodie trohaică)

"Has cum gemi|na compede||dedicat ca|tenas"=

= –∠∪∪|–∠∪∪||–∠∪∪|–∠=

= ♩♩♪♪ | % | [illegible]♩♩♪♪ | ♩♩ ||

33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poeţii dramatici şi de Horatius, admite substituirea prin moloss şi prin piric + anapest)

"Miserar(um) est|nequ(e) amori||dare ludum|neque dulci"=

= ∪∪∠– | ∪∪∠– || ∪∪∠– | ∪∪∠– = (Hor., Carm. III, 12)

= ♪♪♩♩ | % | [illegible]♪♪♩♩ | ♪♪♩♩ ||

34.) "Trimeter ionicus minor" (idem)

"Latitantem|fruticeto ex|cipere aprum"= (Hor., Carm. III, 12)

= ∪∪∠– | ∪∪∠– | ∪∪∠– =

= ♪♪♩♩ | % | % ||

35.) "Dimeter ionicus minor" (idem)

"Neque segni|pede victus" = (Hor., Carm. III, 12)

= ∪∪∠– | ∪∪∠– =

= ♪♪♩♩ | % ||

./.

36.) "Phalaecius hendecasyllabus" (utilizat de Catullus şi Statius, ritmul este alcătuit dintr-un dactil, precedat de o bază şi urmat de o tripodie trohaică; la Catullus, baza poate fi troheu, spondeu sau iamb)

"Dīsĕr|tīssĭmĕ|Rōmŭ|lī nĕ|pōtŭm" = ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ =

= ♩ ♫ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ ||

37.) "Saturnius" (unul dintre cele mai vechi ritmuri poetice latine, a fost folosit de Livius Andronicus şi de Naevius; ritmul are 2 forme, diferenţiate prin poziţia cezurii)

Forma I

"Dăbūnt mălūm Mĕtēllī| Naevĭō poētae" = ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ =

= ♪ | ♩ ♪ | ⁒ | ⁒ | ⁒ | ⁒ | ♩ ♪ (♪) ||

NB - iambul poate fi înlocuit prin tribrah, spondeu, anapest sau dactil (în partea a doua, după cesură)

Forma II

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ =

= ♪ ♩ | ⁒ | ⁒ | ⁒ | ⁒ | ♪ ♩ ♪ ||

Marcînd şi în acest domeniu continuitatea filonului latin în cultura românească, Constantin Brăiloiu propune (în studiul "Le vers populaire roumain chanté") următoare clasificare a combinaţiilor metrice pentru toate refrenele melodiilor noastre populare:

- bisilabic (regulat): ∠ ∪ (2)
- trisilabic (neregulat): ∠ ∪ ∪ (3)
- tetrasilabic (regulat): ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2)
- pentasilabici (neregulaţi): ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (3+2); ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ (2+3)
- hexasilabici
  - regulaţi: ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2+2)
  - neregulaţi: ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ (3+3)
- heptasilabici (neregulaţi): ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (3+2+2); ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (2+3+2); ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ (2+2+3)
- octosilabici
  - regulaţi: ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2+2+2)
  - neregulaţi: ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (3+3+2); ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ (3+2+3); ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ (2+3+3)

./.

- **nonasilabici** (neregulați):
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (3+2+2+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+3+2+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (2+2+3+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+2+2+3)
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (3+3+3)
- **decasilabici**
  - -regulați: –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+2+2+2+2)
  - -neregulați:
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (3+3+2+2)
    - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (2+3+3+2)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (3+2+3+2)
    - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+3+2+3)
    - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+2+3+3)
- **endecasilabici** (neregulați):
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (3+2+2+2+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+3+2+2+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+2+3+2+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (2+2+2+3+2)
  - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+2+2+2+3)
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (3+3+3+2)
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (3+3+2+3)
  - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (3+2+3+3)
  - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+3+3+3)
- **dodecasilabici**
  - -regulați: –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+2+2+2+2)
  - -neregulați:
    - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (2+3+3+2+2)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (3+2+3+2+2)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ (3+3+2+2+2)
    - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (2+2+3+3+2)
    - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (2+3+2+3+2)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (3+2+2+3+2)
    - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+2+3+2+3)
    - –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+3+2+2+3)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ (3+2+2+2+3)
    - –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (2+2+2+3+3)
    - –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ (3+3+3+3)

Viabilitatea sistemului analitic propus de Brăiloiu este demonstrabilă atît în metrica antică greco-romană, cît și în folclorul românesc – ca de pildă în străvechile noastre colinde ce atestă dezvoltarea spiritualității creștine pe teritoriul patriei noastre încă din secolul I după Hristos, grație prodigioasei activități misionare a Sfântului Apostol ANDREI. Iată, în acest sens, cîteva exemple de structuri ritmico-poetice extrase din zona refrenelor (deci a elementelor repetitive, cu o semnificație deosebită) specifice colindelor românești:

- bisilab autonom (=troheu)
  - "Doamne" (– ∪) = ♩ ♪
- trisilab (= dactil)
  - "Doamnele", "Florile", "Lerului" (– ∪ ∪) = ♩ ♫
- tetrasilab (= proceleusmaticul)
  - "Luminioară", "Domnilor(u)", "Lumea mea" (– ∪ ∪ ∪) = ♫♫
- pentasilab tip 3 + 2 (= tribrah + piric)
  - "Florile dalbe", "Junelui bun(u)" (– ∪ ∪ – ∪) = ♫♪ ♫
- pentasilab tip 2 + 3 (= piric + tribrah)
  - "Lerui Domnului", "Leroi mărului" (– ∪ – ∪ ∪) = ♫ ♫♪
- hexasilab tip 3 + 3 (= dublu tribrah)
  - "Lerului mărului" (– ∪ ∪ – ∪ ∪) = ♫♪ ♫♪

./.

- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)
  "Cetină cetioară", "Mirelui mirel bun(u)"
- heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)
  "Ioi Domno ioi Domină"
- heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)
  "June junelui bun(u)"
- octosilab tip 3 + 3 + 2 (= dublu tribrah + piric)
  "Domnului Domnului Doamne"
- nonasilab tip 3 + 3 + 3 (= triplu tribrah)
  "Fătăleo, fătăleo, dalbăleo"
- nonasilab tip 2 + 2 + 3 + 2 (= proceleusmatic+tribrah+piric)
  "Ler fetiță d'ochii ți-s negri"
- nonasilab tip 3 + 2 + 2 + 2 (= tribrah + piric + proceleusmatic)
  "Hai lino, lino, lerui lin(u)"
- decasilab regulat (2 x 5 = penta - piric)
  "Dai colinde miru și botezu"
- decasilab tip 3 + 2 + 3 + 2 (=tribrah + piric x 2)
  "Lină melină, lerui melină"
- decasilab tip 3 + 3 + 2 + 2 (=dublu-tribrah + dublu-piric)
  "Domnului Domnului Dumnezeu"
- decasilab tip 2 + 2 + 3 + 3 (=dublu-piric + dublu-tribrah)
  "Oi leroi și lerului Domnului"
- endecasilab -grup catalectic intern (=peon IV + tribrah+iamb)
  "Junelui bun/junelui mirel"
- dodecasilab regulat (4 x 3 = proceleusmatic x 2 + anapest)
  "Citioară, citinele, dragă ler"

Revenind la metrica antică în general și la creația exemplară a lui Horatius în special, vom analiza pe scurt modalitățile de dezvoltare ale versurilor expuse mai sus în plan macro-structural - deci la nivelul unei ode (specie a poeziei lirice, formată din strofe cu aceeași formă și cu aceeași configurație metrică, avînd un caracter eroic și o expresie de factură literar-muzicală, fiind cîntată sau recitată cu acompaniament de liră), sau al unei epode (specie lirică compusă din distihuri, adică din grupuri de două versuri cu structură metrică de obicei deosebită, alcătuind strofe unitare sub aspect semasiologic; în teatrul antic, epoda era - după strofă și antistrofă - ultima parte a unui cînt coral).

./.

— a.) Versuri folosite în mod unitar, pentru întreaga odă:

1.) "Asclepiadeus minor"

"Exe|gi monu|mem || t(um)aere pe|renni|us" = (Hor., Carm. III,30)

= ⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ =

= (notație ritmică) || (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nullam, |Vare sa|cra || vite pri|us || severis|arbo|rem" = (Hor., Carm. I,18)

= ⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ =

= (notație ritmică) || (Da Capo)

— b.) Strophae:

1.) "Stropha Asclepiadea prima" (un vers "Glyconeus" + un vers "Asclepiadeus minor")

"Reddas|incolu|mem pre|cor
Et ser|ves ani|mae|dimidi|um me|ae" = (Hor., Carm. I,3)

= ⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ |
⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ =

= (notație ritmică) || (Da Capo)

2.) "Stropha Asclepiadea secunda (3 versuri "Asclepiadeus minor + un vers "Glyconeus")

"Scribe|ris Vari|o ||fortis et|hosti|um
Victor, |Maeoni|i|| carminis |ali|te
Quam rem|cumque fe|rox || navibus |aut e|quis
Miles |te duce|gesse|rit." = (Hor., Carm. I,6)

= ⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́
⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́
⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ || ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́
⏑́ — | ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ =

= (notație ritmică, ×3)
(notație ritmică) || (Da Capo)

./.

3.) "Stropha Asclepiadea tertia" (2 versuri "Asclepiadeus minor + un vers "Pherecrateus" + un vers "Glyconeus")

"Ō fōns|Bandŭsĭ|ae,|| splendĭdĭ|or vĭ|trō,
Dulcĭ|dīgnĕ mĕ|rō||nōn sĭnĕ|flōrĭ|bŭs.
Crās dō|nabĕrĭs|haedō
Cuī frōns|tūrgĭdă|cornĭ|bŭs." (Hor.,Carm.III,13)

= ⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ || ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏑̲
⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ || ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏑̲
⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑
⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏑̲ =

×2 (Da Capo)

4.) "Stropha Saphica" (3 versuri "Saphicus minor" + un vers"Adonius")

"Ō Vĕ|nūs rē|gīnă Cnĭ|dī Pă|phīquĕ
Spērnĕ|dīlēc|tām Cўprŏn|ĕt vŏ|cāntīs
Tūrĕ|tē mūl|tō Glўcĕ|rāe dĕ|cōrăm
Trānsfĕr ĭn|aedēm." = (Hor.,Carm.II,30)

= ⏗ ⏑ | ⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑
⏗ ⏑ | ⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑
⏗ ⏑ | ⏗ — | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑
⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑ =

×3 (Da Capo)

%

5.) "Stropha Saphica maior"(un vers "Aristophanius + un vers "Saphicus maior")

"Lydia, | dic, per | omnes,
Te de | os o | ro, Syba | rim || cur prope | res a | mando." = (Hor.,Carm.I,8)

= — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪
— ∪ | — — | — ∪ ∪ | — || — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ =

(Da Capo)

6.) "Stropha Alcaica" (2 versuri "Alcaicus hendecasyllabus + un vers "Alcaicus enneasyllabus" + un vers "Alcaicus decasyllabus)

"Dis | solve | frigus | ligna su | per fo | co
Lar | ge re | pon ens | atque be | nigni | us
De | prome | quadri | mum Sa | bina
O Thali | arche me | rum di | ota." = (Hor.,Carm.I,9)

= ∪ | — ∪ | — — | — ∪ ∪ | — ∪ | ∪
∪ | — ∪ | — — | — ∪ ∪ | — ∪ | ∪
∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ =

(x2)

(Da Capo)

7.) "Stropha Alcmania" (un "Hecameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum")

"Quo nos | cumque fe | ret | meli | or for | tuna pa | rente,
Ibimus | o soci | i comi | tesque !" = (Hor.,Carm.I,7)

= — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪
— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪ =

(Da Capo)

./.

8.) "Stropha Archilochia prima"(un"Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" - numit şi "Archilochius minor")

"Diffu|gere ni|ves,|| rede|unt itam| gramina|campis
Arbori|busque co|mae." = (Hor.,Carm.IV,7)

= ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣
´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ =

= ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ./. | ./. | ./. | ♩ ♪ | ♩ ♪♪ | ./. | ♩ ||

(Da Capo)

NB - Măsura a treia poate avea configuraţia: 5/8 ♩ 𝄾 ♪♪|

9.) "Stropha Archilochia quarta" (un "Archilochius maior" + un "Trimeter iambicus catalecticus"sau"Iambicus senarius catalecticus")

"Solvitur|acris hi|ems gra|ta vice|veris|et Fa|voni
Trahuntque sic|cas machinae|carinas" = (Hor.,Carm,I,4)

= ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣⌣ | ´ ⌣ | ´ ⌣ | ´ ⌣
⌣ ´ ⌣ ´ | ⌣ ´ ⌣ ´ | ⌣ ´ ⌣ =

= ♩ ♪♪ | ./. | ./. | ./. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ |
♪ ♩ ♪ ♩ | ./. | ♪ ♩ ♪ || (Da Capo)

10.) "Stropha trochaica" (un "Dimeter trochaicus catalecticus" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Non ebur ne|qu(e) aureum
Mea reni|det in domo|lacunar" = (Hor.,Carm,II,18)

= ´ ⌣ ´ ⌣ | ´ ⌣ ´
⌣ ´ ⌣ ´ | ⌣ ´ ⌣ ´ | ⌣ ´ ⌣ =

= ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♪ ♩ | ./. | ♪ ♩ ♪ || (Da Capo)

NB - Această strofă este deosebit de interesantă,evidenţiind o dată în plus rafinamentul metricienilor antici: astfel,structura ternară a celor 27 de impulsuri primare implică proiectarea - în "obstinato",deci aparent într-un flux ritmic omogen - a unei celule trohaice (♩ ♪) ce se repetă de 9 ori, fiind însă repartizată în mod neomogen în cinci măsuri diferite (6 + 5 + 6 + + 6 + 4 = 27 impulsuri). Astfel, pentru un ascultător avizat - demn de marea civilizaţie greco-romană - cele 9 celule trohaice nu se constituie într-un banal "obstinato", ci într-o foarte complexă structură metro-ritmică eterogenă.

./.

11.) "Stropha iambica" (un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Beatus il|le qui procul| negotiis
Ut prisca gens| mortalium." = (Hor., Ep., 2)

= ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – =

= ♪♩ ♪♩ | (2) ％ | (3) ％ | (4) ％ | (5) ％ || (Da Capo)

12.) "Stropha Ionica" (un "Tetrameter Ionicus" + doi "Trimeter Ionicus minor")

"Miserarum est| neque amori| dare ludum| neque dulci
Mala vino| lavere aut ex|anima i
Metuentis| patruae ver|bera linguae." = (Hor., Carm. III, 12)

= ∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – –
∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – –
∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – – =

= ♪♪♩ ♩ | (2) ％ | (3) ％ | (4) ％ | (5) ％ | (6) ％ | (7) ％ | (8) ％ | (9) ％ | (10) ％ || (Da Capo)

NB - în anumite ediții, această strofă apare compusă din 2 "Dimeter Ionicus minor", un "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicum minor" (sau 2 "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicus minor").

13.) "Stropha elegiambica" sau "Stropha Archilochia tertia" (un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Elegiambicus")

"Petti, nihil| me sicut an|tea iuvat
Scribere| versicu|los,|| amore per|cussum gravi" = (Hor., Ep. 11)

= ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –
– ∪∪ | – ∪∪ | – || ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – =

= ♪♩ ♪♩ | ％ | ％ | ♩♪♪ | ％ | ♩𝄾 | ♪♩ ♪♩ | ％ || (Da Capo)

14.) "Stropha iambelegiaca" sau "Stropha Archilochia secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambelegiacus")

"Horrida| tempes|tas cae|lum con|traxit et| imbres
Nivesque de| ducunt Iovem,| nunc mare,| nunc silu|ae." =
(Hor., Ep., 13)

= – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪
∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | – ∪∪ | – ∪∪ | ∪ =

= ♩♪♪ | ％ | ％ | ％ | ♩♪♪ | ♩♪♪ | ♪♩ ♪♩ | ％ | ♩♪♪ | ％ | ♩ || (Da Capo)
％

15.) "Stropha Pythiambica prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Nox erat|et cae|lo|| ful|gebat|luna se|reno
Inter mino|ra sidera." = (Hor.,Ep.,15)

= ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ =

= [rhythmic notation] | (2) ⁒ | (3) ⁒ | (4) ⁒ | [rhythmic notation] | ⁒ || (Da Capo)

NB - Cel de-al treilea metru poate avea configurația: [rhythmic notation] |

16.) "Stropha Pythiambica secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus")

"Altera|iam teri|tur|| bel|lis ci|vilibus|aetas
Suis et ip|sa Roma vi|ribus ruit." = (Hor.,Ep.,16)

= ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏑
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ =

= [rhythmic notation] | (2) ⁒ | (3) ⁒ | (4) ⁒ | [rhythmic notation] | (2) ⁒ | (3) ⁒ || (Da Capo)

NB - Intr-una dintre epodele sale, Horatius utilizează un singur fel de vers iambic - "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus"

"Iam (i/am) effica|ci do manus|scientiae"(Hor.,Ep.17)

= ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ =

= [rhythmic notation] | ⁒ | ⁒ || (Da Capo)

./.

În creaţiile altor poeţi latini întîlnim – pentru întreaga poezie – şi alte tipuri de versuri, ca de pildă "Phalaecius hendecasyllabus"(la Catullus) şi "Dimeter anapesticus" (la Seneca). Una dintre strofele specifice lui Catullus este şi cea formată din 3 versuri "Glyconeus" şi un vers "Pherecrateus" (avînd la bază un troheu,un spondeu sau un iamb):

"Dia|nae sumus|în fi|de
Puel|l(ae) et pue|r(i) înte|gri;
Dia|nam pue|r(i) înte|gri
Puel|laeque ca|namus." =

= ´– ⏑ | ´– ⏑⏑ | ´– ⏑ | ⏑́
´– ⏑ | ´– ⏑⏑ | ´– ⏑ | ⏑́
´– ⏑ | ´– ⏑⏑ | ´– ⏑ | ⏑́
´– ⏑ | ´– ⏑⏑ | ´– ⏑ =

= [: ♩ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ | ♩. :] x3
♩ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ || (Da Capo)

În concluzie, remarcăm faptul că toate aceste atît de interesante translaţii ritmice – din domeniul metricii poetice (conform datelor preluate din "Gramatica limbii latine" de I.I.Bujor şi Fr.Chiriac – Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, pag. 362-380) în spaţiul specific al metricii muzicale – au evoluat de-a lungul timpului în structuri formale din ce în ce mai complexe, cristalizîndu-se astfel atît în binecunoscutele "forme de lied" (de natură monopartită, bipartită – simplă,cu mică repriză,dublă,compusă –, tripartită – simplă, simplă concentrată, compusă – şi tripentapartită – simplă şi compusă), cît şi în unităţile superioare ale muzicii simfonice (suita, simfonia), vocal-simfonice (cantata, oratoriul) şi ale genului liric (opera). Producerea acestui amplu fenomen, atît de fertil pentru creaţia muzicală în general, se datorează în primul rînd tradiţiei creştine, ce a preluat – şi a reformulat, într-un autentic proces anamorfotic – elementele pozitive ale culturii antice greco-romane, prin eforturile cu adevărat sfinte ale marilor personalităţi ecleziastice ce au activat în epoca patristică (sec. I-VIII după Hristos).

./.

D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze

Motto:

"Quo vadis, Domine ?"

(Sfîntul Apostol Petru)

Apariţia creştinismului - monoteist prin excelenţă - a epurat mult prea încărcatul sistem muzical grecesc, aflat totuşi într-un ireversibil proces de decadenţă tocmai datorită caracterului său din ce în ce mai heteroclit, uneori chiar eclectic, determinat de redundanţa, de abundenţa din ce în ce mai "lumească" a unei mitologii politeiste ce se depărta tot mai mult de Dumnezeu. Această gravă criză spirituală se transmisese şi în muzică, unde - în ciuda unor complexe contribuţii teoretice de natură însă gnostică - se pierduse esenţa: legătura revelatorie cu Creatorul, prin transcendenţa artei sunetelor (ca funcţie primordială a acesteia). O criză similară se resimţea atît în civilizaţia romană (unde decadenţa ajunsese la apogeu, prin exacerbarea unui păgînism de sorginte elină), cît şi în cea ebraică, a cărei credinţă monoteistă fusese puternic zdruncinată din cauza actelor profanatoare ale fariseilor, saducheilor şi irodianilor. În aceste condiţii atît de vitrege pentru omenirea antică, apariţia providenţială a Mîntuitorului nostru Iisus Hristos a regenerat societatea umană printr-o extraordinară revoluţie spirituală, marcînd conştientizarea omenirii în faţa destinului ei, subordonat, în primă şi ultimă instanţă, voinţei Proniatorului. Această regenerare spirituală s-a transmis imediat şi în arta sunetelor, iniţiindu-se o purificare a limbajului muzical, în vedere realizării unei comunicări cît mai directe - prin transcendenţa sonoră, ca formă de manifestare a Sfîntului Duh*) - cu Dumnezeu. Sinteza creştină a operat deci printr-o benefică reducere la esenţele perene, arhetipale ale muzicii, prin eliberarea discursului sonor de artificiile decadentiste, într-un amplu proces ce oferea astfel

*)-"teologia răsăriteană a afirmat în mod consecvent prezenţa Duhului lui Dumnezeu în creaţie (Facerea 1,2)"- subliniază Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu în "Teologie şi Cultură" (pag. 108)

posibilitatea cristalizării unui nou limbaj sonor, extrem de profund în simplitatea sa şi,în acelaşi timp, foarte accesibil în austeritatea, în sobrietatea sa evocînd ascetismul martirologic - acel cutremurător sentiment al sacrificiului suprem pe altarul credinţei creştine, înscris cu litere de sînge în memoria aghiografică. Literatură primei perioade patristice redă astfel cu fidelitate acea atmosferă sacră - unică prin dramatismul dar şi prin elevaţia ei - în care au trăit creatorii Tradiţiei noastre creştine: Sfinţii Părinţi apostolici, dar şi marea massă a credincioşilor animaţi de învăţăturile contemporanului lor Iisus Hristos, Mîntuitorul omenirii. Acest adevărat sentiment de iubire supremă a lui Dumnezeu - în unirea ipostatică a Sfintei Treimi -, dar şi a semenilor noştri, a conştientizat necesitatea înălţării acelui edificiu dogmatic al credinţei, sugerat atît de plastic în "Păstorul" lui Herma prin alegoria eclesiologică a"Viziunilor" şi "Asemănărilor": turnul zidit pe ape de cei şase îngeri. Acest magnific turn al credinţei creştine era fundamentat pe apa purificatoare a Sfintei Taine a Botezului şi construit - cu ajutorul celor şapte fecioare-virtuţi (credinţa, continenţa, simplitatea, inocenţa, castitatea, ştiinţa, dragostea) - din numeroase pietre de diferite forme şi dimensiuni, simbolizînd infinita massă a slujitorilor lui Iisus Hristos, de la sfinţi şi martiri pînă la cei mai modeşti credincioşi.

Această minunată parabolă evocă implicit şi extraordinara stare de spirit a creatorilor muzicii sacre din acea epocă fundamentală în evoluţia culturii universale, ce s-a bucurat de revelaţia Logosului întrupat. Astfel, cîntecul a însoţit încă din primele momente sublima spiritualitate creştină, transmiţîndu-se iniţial sub forma tradiţiei orale - aspect confirmat atît în Sfînta Scriptură (unde, de pildă în Mt.26,30 şi în Mc.14,26, sînt menţionate explicit acele cîntece de laudă ce au precedat ieşirea pe Muntele Măslinilor), cît şi în Epistolele pauline şi în cele soborniceşti. Ulterior, iudeul Filo Alexandrinul şi romanul Pliniu cel Tînăr (în apologia trimisă lui Traian) evidenţiază de asemenea importanţa muzicii de cult pentru

./.

credincioşii creştini. Tot în acest sens, vom semnala şi mărturiile deosebit de preţioase ale unor mari scriitori bisericeşti (precum Tertulian, Clement Alexandrinul şi Eusebiu de Cezareea) şi cele ale unor Sfinţi Părinţi (în special Sf. Niceta de Remesiana, Sf. Vasile cel Mare şi Sf. Grigorie de Nyssa) ce reliefează fără echivoc funcţiile psalmilor şi imnurilor creştine în iconomia liturgică. Astfel, în tratatul "De Spectaculis" (29), Tertulian afirma că "dacă te desfată ideologia scenei, noi creştinii avem destulă literatură pentru aceasta, destule versuri, destule idei, destule cîntări, destule glasuri - nu legende, ci adevăruri, nu strofe, ci lucruri simple".

În fond, aşa cum semnala şi Preotul Prof. Dr. Ioan G. Coman în analiza doctrinei lui Teofil al Antiohiei (în vol. I al "Patrologiei"), "Fiinţa lui Dumnezeu, Providenţa, numele de creştin, învierea morţilor şi absurditatea miturilor păgîne pun problema raportului dintre credinţă şi ansamblul de elemente care se numeau şi se numesc cultură: mitologie, filosofie, ştiinţă, artă, muzică, etc. Credinţa e o mare putere de care noi ne slujim aproape continuu. Nici Dumnezeu şi nici învierea morţilor nu-s posibile fără credinţă, care nu exclude o anumită doză de raţiune. Actul credinţei şi acela al cunoaşterii prin credinţă nu-s posibile fără o purificare de patimi, o katharsis de pasiuni, principiu care va fi susţinut în toată epoca patristică." Acelaşi autor, în comentariul dedicat aspectelor eshatologice la Origen (în vol. II al "Patrologiei"), sublinie că, deşi cultura timpului nu înregistrase opere "exoterice" şi "esoterice", "apocatastaza e concepută ca un fenomen complex de purificare şi reintegrare în absolutul nematerial şi veşnic, filosofic vorbind, ca îndumnezeire prin frumuseţe şi bunătate în perspectiva teologică şi bisericească".

În sfîrşit, următorul citat din Eusebiu de Cezareea este - considerăm - pe deplin edificator în privinţa esteticii muzicii creştine eminamente vocală, a primelor veacuri: "Îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creştine e mai dragă şi mai plăcută Domnului decît oricare alte instrumente. Ţitera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu"(apud Wladyslaw Tatarkiewicz, "Istoria esteticii", vol.2, pag.110).

./.

În căutarea ordinii arhetipale ("arhétypon") reliefate și de Nichifor Patriarhul (în "Antirrheticus"), Părinții greci ai Bisericii elogiază perenitatea frumuseții absolute ca frumusețe universală ("pánkalon") și, în același timp, suprafrumusețe ("hypérkalon") "mereu identică sieși, nenăscută și nepieritoare", acel "frumos suprasubstanțial" (hyperoúsion kállos") definit prin expresia mixtă "armonie și strălucire ("consonantia et claritas") utilizată de Pseudo-Dionisie Areopagitul în spiritul simbolismului multiplu (dezvoltat ulterior și de Sfîntul Maxim Mărturisitorul în "Mystagogia").

Dincolo de aceste considerente pur estetice, vom puncta cîteva elemente definitorii ale muzicii paleo-creștine. Limitată aparent în domeniul procedeelor și efectelor sonore (în spiritul ideii de purificare în raport cu arta păgînă), ea avea un caracter diatonic, rectiliniu, simplu și luminos, eliminîndu-se în consecință modurile cromatice și enarmonice (ce extrapolau "disonanțele"), precum și anumite ritmuri păgîne, asimetrice, potrivite - după opinia lui Clement Alexandrinul - "doar pentru orgiile curtezanelor". Tot din această perioadă încep să se cristalizeze și structurile liturgice (în limba greacă, inclusiv la Roma pînă în secolul al III-lea), Sfîntul Benedict stabilind ulterior (în secolul al VI-lea) imnurile adecvate pentru fiecare ceas al cultului monastic (de menționat că ritualul ceasurilor a fost preluat din cultul mozaic). Începînd din secolul al IV-lea, instrumentele muzicale au fost interzise în bisericile bizantine, ca de altfel și orice formă muzicală de factură hedonistă, decadentă, ispititoare prin caracterul ei senzual la desfrîu și păcat. Formele sublime caracteristice muzicii creștine au fost inițial dezvoltate din litaniile păgîne, ca și din psalmii și antifoanele ebraice (deci exclusiv din Orient), în spiritul aserțiunilor Sfîntului Ioan Gură de Aur: "Dumnezeu, cunoscînd neglijența oamenilor și dorind să ușureze citirea Sfintei Scripturi, a adăugat melodii cuvintelor profetului".

Evenimentul istoric ce a permis dezvoltarea liberă a cultului creștin a fost marcat prin Edictul de la Mediolan (Milan), emis în anul de grație 313 de împăratul Constantin cel Mare - act de importanță majoră, confirmînd oficial triumful Spiritului asupra păgînismului și scoțînd în afara legii crudele persecuții anti-creștine. Cu această ocazie festivă, s-au compus numeroase imnuri de laudă Domnului -"Alleluia" - în special în comunitățile creștine din Siria și

./.

Egipt. Dezvoltarea ulterioară atît de bogată a imnografiei (doxologiei) originale s-a bazat şi pe contribuţiile primilor trei mari compozitori creştini ce au activat în secolele IV-V: Sfinţii Părinţi Efrem Sirul (fondator al Bisericii Siriene), Niceta de Remesiana (episcop daco-roman considerat de marele istoric Vasile Pârvan drept "apostolul nostru naţional") şi Ambrozie (episcop al Milanului).

Astfel, definitorii pentru tradiţia Bisericii Siriene au fost şi cunoscutele "Memre" şi "Madrase" compuse de Sf. Efrem (306-373) într-o formă îmbinînd factura psalmodiilor ebraice cu structuri de natură responsorială (în refrene). Supranumit şi "chitara Sfîntului Duh" acest important autor patristic a contribuit în mod esenţial şi în reformularea ritmicii bizantine după principiul intensităţii silabelor - şi nu al duratei acestora, ca în scandarea ritmică greco-romană. În sfîrşit, el a adaptat şi o serie de texte ortodoxe unor imnuri compuse în sec. III de ereticul gnostic Bardesanes (din şcoala lui Valentin), care se servea de farmecul muzicii sale în acţiuni prozelitiste.

Activînd în aceeaşi perioadă - dar în Dacia Mediterranea, la Remesiana (astăzi Bela Palanka) - Sf. Niceta (aprox. 335-414) îşi desăvîrşea misiunea apostolică cu o exemplară dăruire duhovnicească, ce a fost evocată cu admiraţie şi în poemele lui Paulin de Nola.
În ceea ce priveşte activitatea sa muzicală intensă, aceasta este relevată atît prin tratatele sale ascetico-liturgice "De vigiliis servorum Dei" şi "De psalmodiae bono", cît şi prin aportul său interpretativ ("cîntăreţ inspirat" - "vates noster", după Paulin) şi - nu în ultimul rînd - componistic, ca autor incontestabil al binecunoscutului imn în proză ritmică "Te Deum laudamus". Răspîndirea şi influenţele acestui imn au fost extraordinare, atît în Orient cît şi în Occident, "Te Deum"-ul devenind o autentică şi indestructibilă punte între cele două Biserici creştine. Întîlnim astfel variante (melodice) - veritabile anamorfoze ale arhetipului iniţial - atît în "Liber usualis"-ul catolic, cît şi în diferitele imnuri bizantine, ca de pildă în toate formele româneşti ale "Condacului Naşterii Domnului". Remarcăm, în toate aceste cazuri de anamorfoză melodică, păstrarea structurilor intervalice de bază ale motivului originar şi dezvoltarea lor în traiecte sonore specifice epocii şi spaţiului cărora aparţin. Exprimînd un adevăr teologic şi muzical peren, universal, aceste splendide anamorfoze ale "Te Deum"-ului demonstrează o dată în plus o anumită unitate ipostatică a arhetipului şi variantelor sale aflate într-o relaţie specială, aşa cum, printr-o taină de nepătruns pentru mintea omenească, în Sfînta Treime fiinţa dumnezeiască cea una şi aceeaşi nu este împărţită în trei, ci ea se află întreagă în fiecare din cele trei Persoane dumnezeieşti.*)

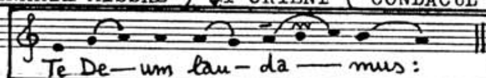
./.

*) - după unii autori, această divină unire ipostatică stă şi la baza sistemului tonal, fiind exprimată şi prin relaţia "perihoretică" a treptelor principale (I-IV-V); interpretarea este eronată - prin poziţia subordinaţionistă.

Fig. 13 -

REZONANTE PSALTICE DACO-ROMANE

— ANAMORFOZE ALE MOTIVULUI "TE DEUM LAUDAMUS" DE NICETA DE REMESIANA IN OCCIDENT ("CANTUS ORDINARII MISSAE") ȘI ORIENT ("CONDACUL NAȘTERII DOMNULUI") —



ORIENT (incipit-uri)

Condacul Nașterii Domnului (Fecioara astăzi) de Roman Melodul (variante)

Ἡ παρ-θε — ε — ε

Ἡ παρ-θε-νος σή-με-ρον

Ἡ παρ-θε-νος σή-με — ρον

Ἡ παρ-θε-νος σή — με- ρον

Fe-cioa — ra a-a-as-tăzi

Fe-cioa- ra a-a-as-tăzi

Fe-cioa-ra a — a a-a-a-a-a-as-tă-ă-ăzi

Ἡ παρ-θέ-νος σή — η-με-ρον

Ἐ-πε-θέ-νης σή — η-με ρον

(Sibiu) Fe- cioa- ra as — tăzi

(Blaj) Fe-cioa- ra în a- cea-stă zi

Colinde românești:

Ma-ri-a că pre-um-bla de-um lăcaș și că- u-ta

As-tăzi cel prea lă-u-dat în-ge-rul ma-re-lui sfat.

Trei păstori se întâlniră Trei păstori se în-tâl-ni-ră

Ra-za soa-re-lui, floarea soarelui Trei păstori se în-tâl-ni-ră

Ci-ne-n lu-mea so d-a-floa-re Domnu-lui Domnului

Doam-ne să-mi aduc-un leu le-ga-tu'

OCCIDENT (incipit-uri)

Juxta ritum sancte eccl. mediolanensis (ritul ambrozian)

Te De- um lau-da — mus:

Ritul gregorian

Vic-ti-mae Paschá-li láu-des immolent Christiá-ni:

Vé-ni Sáncte Spí- ri- tus: Di-es i-rae di-es íl-la:

Láuda Si-on Sal-va-tó-rem: Ho-di-e Chris-tus natus est:

Sta-bat Ma-ter do-lo-ro-sa: A-ve ve-rum —:

Ký-ri- e —:

Ký-ri- e — e — le-i-son:

Gló-ri-a in ex-cel-sis Dé-o:

Ký — ri- e — e — le-i-son:

Ký- ri-e — e — le-i-son:

Ký-ri- e — e — le-i-son:

Proiecțiile laice ale unui arhetip gregorian derivat

La-que-us

Arhetip pentatonic cu notă de pasaj

Muzica trubadurilor (sec. XI-XIII):

Truver anonim

Qant li ros-si-gnols s'es-cri-e

Alfonso de Sabio — Cantigas

Tan-gran po-der a-ssa Ma-dre

Der Gutere

Hie vur eyn wer-der rit-ter lac

Laudi Spirituali

Al-ta tri-ni-tà be-a-ta

Evidențiind continuitatea filonului motivic nicetian în muzica gregoriană și în special în cea ortodoxă română (inclusiv în zona apropiată colindelor), Preotul I.D.Petrescu reliefează - în excepționalul său studiu de muzicologie comparată "Condacul Nașterii Domnului" - tocmai absența oricăror influențe străine în acest atît de bogat flux al variantelor anamorfotice cristalizate de-a lungul secolelor, flux "pe care atingeri superficiale - în nici un chip structurale - nu puteau să-l anihileze. Astfel ritmul și contextura melodică, pe care le întîlnim în condacul "Fecioara astăzi", imnul "Te Deum", cum și într'un nesfîrșit număr de colinde, cu variate nuanțe, sunt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp și oameni" (a se vedea exemplul muzical ilustrat prin Fig. 13). Confirmînd această teză, muzicologul Dr. Octavian Lazăr Cosma subliniază - în "Hronicul Muzicii Românești", vol. I (pag. 63) - faptul că "prin Te Deum-ul lui Niceta deținem o concludentă mărturie asupra configurației cîntării latine a Daciei romane, cît și a interferențelor ce s-au stabilit între muzica creștină latină pregregoriană din toate țările unde a existat și muzica bizantină sau muzica populară a românilor. În acest cadru, cercetările ulterioare au un spațiu de mișcare nelimitat și putința susținerii ideii că muzica Daciei romane a incrustat o tradiție, înscrisă în contextul valoric de epocă și circulație notorie, a cărei continuitate și esență probează vitalitatea noastră muzicală."

Prin extraordinara sa contribuție teoretică și practică, Sfîntul Niceta a marcat un moment de răscruce în procesul definirii specificului muzicii creștine. Opera sa se poate astfel împărți - după conținut și după scopul elaborării ei - în două direcții fundamentale: cea catehetică (cuprinzînd "De diversis appellationibus"; catehismul descris de Ghenadie de Marsilia în "De viris illustribus" și numit,de exegetul nicetian A.E.Burn,"Libelli instructiones"; "De ratione fidei"; "De Spiritu Sancti potentia"; "De Symbolo"; "De agni paschalis victima"), precum și cea practică (incluzînd "Ad lapsam virginem libellus"; "De vigiliis servorum Dei"; "De psalmodiae bono"; imnul "Te Deum laudamus").

Dată fiind tematica propusă în acest studiu, ne vom opri la două dintre omiliile nicetiene cu finalitate practică, ce ne oferă o serie de date prețioase legate de stilul în care erau concepute și interpretate cîntările bisericești în secolul al IV-lea după Hristos: "De vigiliis servorum Dei" ("Despre priveghere") și "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi"). Cele două predici alcătuiesc un corpus comun, fapt evidențiat și prin afirmația cu care Sfîntul Niceta încheie prima cuvîntare,"Despre priveghere": "Dar despre evlavia imnelor și psalmilor,cît sînt de plăcuți și de primiți de Dumnezeu, aș vorbi acum puțin, dacă o rațiune mai deosebită n-ar cere un alt volum; lucrul acesta, cu ajutorul lui Dumnezeu, va fi arătat în cartea următoare". La începutul celei de a doua cuvîntări,"Despre folosul

./.

cîntării de psalmi", Sfîntul Niceta revine asupra ideii enunțate în ultima frază din "Despre priveghere", arătînd că "cine își îndeplinește făgăduiala își face datoria. Îmi amintesc că am făgăduit, cînd vorbeam despre farmecul și folosul privegherilor, că voi trata în cuvîntarea următoare despre slujirea imnelor și laudelor, lucru ce-l va face cuvîntul de față, cu vrerea lui Dumnezeu".

Păstrat în două versiuni (originalul și o formă posterioară, deosebită prin unele adausuri, omisiuni și referiri la opere apocrife, ca de pildă "Inquisitio Abrahae") și editat pentru prima dată în anul 1723 (sub numele lui Nicetius de Trèves - sec. VI), tratatul "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi") este structurat - după ideile enunțate și demonstrate - în 14 secțiuni, avînd următorul conținut:

- 1) expunerea temei: "despre slujirea imnelor și a laudelor";
- 2) justificarea ei teologică, combătînd cu fermitate eresurile ce contestau necesitatea cîntării psalmilor și a imnelor, în baza interpretării eronate a unor versete din Noul Testament (Efeseni V, 19-20);
- 3) recomandă călduros "cîntările duhovnicești", invocînd un celebru verset din Vechiul Testament (Exodul XV, 1) și precizînd că însuși Moise, "conducătorul triburilor lui Israel, a organizat cele dintîi coruri", pentru ca, pe pragul morții fiind, același personaj biblic "să repete o cîntare înfricoșătoare în Deuteronom";
- 4) evocă pasiunea pentru arta sunetelor a regelui David, cel ce "a potolit duhul cel rău ce lucra în Saul" nu atît prin puterea harpei sale, cît mai ales prin "chipul crucii lui Hristos, care era purtat tainic în lemn și în întinderea coardelor";
- 5) reliefează funcția meloterapeutică a Psalmilor lui David, prin care "pruncul își află hrana, copilul - ce să laude, adolescentul și tînărul - dreptar pentru viață, bătrînul - model de rugăciune"; astfel, întreaga învățătură a Legii, a Profeților și însăși Evanghelia sunt concentrate și sublimate "într-o dulceață plăcută în acele cîntări";

./.

- 6) descrie extraordinara putere a muzicii de a reflecta, printr-o infinită paletă expresivă, toate ideile moralei creştine, în raport cu cele mai diferite stări umane;
- 7) precizează mesajul fundamental al cîntărilor religioase, dedicate exclusiv "slavei Creatorului" (conform Psalmului CL, 6 - "Toată suflarea să laude pe Domnul"), identificînd totodată sensul profund al muzicii în general şi al cîntărilor bisericeşti în special - acela de "jertfă a laudei duhovniceşti" (cf. Ps. XLIX, 24 - "jertfeşte jertfa laudei");
- 8) recomandă curăţirea conştiinţei celui ce, psalmodiind, laudă pe Domnul;
- 9) indică necesitatea eliminării - în actul (sacru al) interpretării psalmilor - a "celor materiale", adică şi a instrumentelor muzicale, pe care - spre deosebire de evrei - creştinii trebuie să le evite ("trompetele, citerele, chimvalele, timpanele"); interpretarea psalmilor în Biserică ar trebui deci să aibă un caracter exclusiv vocal, urmînd exemplul Mîntuitorului, Care "a cîntat imne împreună cu ucenicii Săi";
- 10) evocă obiceiul Sfinţilor Apostoli de a psalmodia (I Corinteni XIV, 26) - "Voi cînta psalmi cu duhul, dar voi zice un psalm şi cu inima";
- 11) recomandă, în consecinţă, insistent credincioşilor de a împlini "cu încredere mai deplină slujba imnelor", urmînd exemplele sfinţilor, profeţilor şi martirilor creştini;
- 12) subliniază efectul benefic pentru suflet al cîntării imnelor;
- 13) recomandă credincioşilor să cînte "nu numai cu suflarea, adică cu sunetul vocii, dar şi cu mintea", pătrunzînd deci sensul transcendental al celor cîntate; respinge interpretările exterioare, teatrale, declamate "în stilul tragedienilor"; reliefează necesitatea interpretării psalmilor cu pocăinţă,

./.

cu umilință și - totodată - recomandă perfecționarea tehnică a execuției muzicale omofone, prin omogenizarea intonațională și timbrală a unisonurilor vocale ("ca dintr-o singură gură" - cf. Daniil III, 21) în vederea obținerii unei sonorități generale "îmbietoare și armonioase";

-14) precizează, în final, importanța deosebită - în contextul Sfintei Liturghii - a citirilor din Sfînta Scriptură, subliniind necesitatea ca toți credincioșii să fie disciplinați și "să păzească unitatea, fie că îngenunchează, fie în timpul cîntării, fie în timpul ascultării citirilor, fiindcă Dumnezeu iubește deopotrivă pe toți oamenii și, după cum s-a mai spus înainte, <<îi face să locuiască în casa Sa>>. Iar cei ce locuiesc în această casă, se spune în Psalm, sînt fericiți, pentru că ei vor lăuda pe Domnul în vecii vecilor" (cf. Ps. LXXXIII, 5).

Sintetizînd, putem extrage (conform pertinentului studiu semnat de Preot Prof. Dr. Ștefan ALEXE în revista "Biserica Ortodoxă Română" Nr. 1-2/1957) următoarele idei fundamentale:

a) necesitatea apariției tratatului "De psalmodiae bono" la sfîrșitul secolului IV după Hristos;

b) considerarea cîntării bisericești ca jertfă adusă lui Dumnezeu;

c) calitățile cîntării bisericești - aportul sufletesc, acordul dintre cuget și cîntare, evitarea efectelor teatrale, caracterul vocal (coral, deci comun), omofon și uniform;

d) evaluarea foloaselor cîntării în comun.

La punctul 7 al omiliei, autorul evidenția esența semantică a psalmodiilor: slăvirea Creatorului. Preluînd o interesantă teză a exegetului nicetian A.E. Burn ("Niceta of Remesiana, His life and works", Cambridge, 1905, pag. CII), Preot Prof. Dr. Ioan G. COMAN afirmă (în "Scriitori bisericești din epoca străromână", București, 1979,

./.

pag. 159) că, probabil, Sf.Niceta de Remesiana "a simţit nevoia unui imn ca <<Te Deum>>, în care e aceeaşi atmosferă de gîndire religioasă.Analogiile de gîndire şi de formă între <<Te Deum>> şi celelalte opere ale Sf.Niceta indică pe episcopul de Remesiana ca autor."

Cu toate acestea, paternitatea imnului a fost multă vreme discutată, unii istorici (Dom Paul Cagin, Dom Agaesse şi E. Kähler) atribuindu-l în mod eronat fie Sf.Ambrozie (deşi acesta utiliza în operele sale metrul ritmic şi nu proza ritmică), fie Fer.Augustin (sau acestuia împreună cu Sf.Ambrozie, conform unei legende combătute însă într-o adnotare cuprinsă în vechea "Psaltire" a Bisericii din Salisbury), fie Sf.Ilarie, fie altui episcop cu numele de Nicetas, fie monahului Sisebut sau lui Abundius. Împotriva tuturor acestor ipoteze false emise de criticii negativişti, Pr.Prof.Dr. Ştefan Alexe aduce în plus următoarele argumente, în teza sa de doctorat dedicată acestui subiect:

- tratatele "De psalmodiae bono" şi "De vigiliis" atestă faptul că marele autor patristic "se interesa în chip deosebit de cîntarea liturgică, fapt confirmat în repetate rînduri şi de Sf.Paulin de Nola,care-şi descrie prietenul ca pe un pasionat al cîntului, folosind acest mijloc în diferite ocazii şi mai ales în activitatea misionară pentru convertirea <<barbarilor>> la învăţătura Domnului nostru Iisus Hristos";

- exegetul A.E.Burn a semnalat o serie de identităţi conceptuale şi, implicit, stilistice între "Te Deum" şi celelalte opere ale Sf.Niceta de Remesiana, "din care desprindem că imnul <<Te Deum>> a fost alcătuit în aceeaşi atmosferă religioasă şi într-un stil caracterizat prin scurtime, claritate şi simplitate, calităţi remarcate de Ghenadie şi Cassiodor, ceea ce pledează în favoarea Sf.Niceta ca autor al acestei piese";

- utilizarea unor anumite citate biblice în tratatul "De psalmodiae bono" demonstrează o dată în plus "unitatea strînsă dintre această lucrare şi <<Te Deum>>. Este evidentă repetarea ideii <<Te Deum laudamus>> în

./.

unele versete ca: «Toată suflarea să laude pe Domnul» (Ps.CL,5); «Lăuda-voi numele Dumnezeului meu cu cîntare şi-L voi preamări pe El cu laudă» (Ps.LXVIII,34); «Lăudaţi pe Domnul, că bună este cîntarea, plăcută să fie Domnului nostru, lauda» (Ps.CXLVI, 1); «Lăudînd voi chema pe Domnul şi voi fi mîntuit de vrăjmaşii mei» (Ps.XVII, 4)".

În sfîrşit, referindu-se la punctul 13 din "De psalmodiae bono" (cuprinzînd o serie de recomandări de specialitate în domeniul elaborării şi interpretării muzicii psaltice la un nivel profesional), Pr.Prof.Dr. Ioan G. Coman afirma pe bună dreptate (în "Operele literare ale Sf. Niceta de Remesiana", pag. 222) că "aceste precizuni nu sînt făcute de un diletant, ci de un cunoscător încercat şi, foarte probabil, chiar de un compozitor".

De altfel, în spiritul tuturor acestor argumente se pronunţă majoritatea teologilor ce au studiat opera acestei importante personalităţi patristice - ca de pildă: Dom Germain Morin, A.E.Burn, Dr.Heinrich Kihn, W.A.Patin, M.Schanz, J.Zeiller, Gerhard Rauschen, H. Leclercq, L.Duchesne, D.S.Balanos, Prof.Anton Baumstark, Rev.Maurice Frost şi Berthold Altaner.

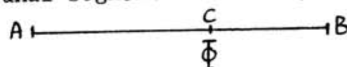
Înainte de a analiza din punct de vedere morfologic structura muzicală a imnului "Te Deum laudamus", precizăm că metodologia aplicată se bazează atît pe principiul "anamorfozei sonore" (expus în prima parte a acestui studiu), cît şi pe cel - atît de cunoscut - al "secţiunii de aur"*).

./.

---

*) - aplicat curent în proporţionarea operelor de artă vizuale, dar şi auditive, principiul "sectio aurea" exprimă "pulsaţia unei creşteri optime (omotetice, prin creşteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni" (Matila Ghyka), fiind redat matematic prin "şirul lui Fibonacci" (1,2,3,5,8,13,21,34,etc.), ca şi prin "numărul de aur" Φ (de la iniţiala numelui lui Fidias, ce a aplicat constant acest principiu de sorginte pitagoreică în opera sa). Numărul iraţional Φ se obţine din formula $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$, avînd valoarea (aproximativă) 1,6180339887...
În geometrie, "secţiunea de aur" este cunoscută ca media proporţională, obţinută prin împărţirea unui segment în media şi extrema raţie:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \Phi$$



Imnul "Te Deum laudamus" este conceput în proză ritmică (în aşa-numitul "Cursus Leoninus", utilizat de mulţi scriitori bisericeşti din sec.IV-V) şi cuprinde trei mari secţiuni: lauda Tatălui, mărturisirea Sfintei Treimi şi invocarea Fiului - la care s-a adăugat ulterior o rugăciune de dimineaţă. Structura muzicală propriu-zisă este alcătuită din 31 de fraze dispuse antifonic, alternînd deci secvenţele solistice ale oficiantului cu răspunsurile (refrenele) omofone ale corului. În acest sens, remarcăm construcţia de factură repetitivă (uneori evolutivă), prezentînd în final şi o anumită tendinţă spre rotunjirea formei de ansamblu printr-o quasi-repriză.

Analizînd motivul generator al imnului, remarcăm structura sa modală pre-pentatonică (la care se adaugă şi un sunet de pasaj - [notaţie muzicală]), avînd o dispoziţie melodică ce reliefează intervalele constitutive de cvartă perfectă: [notaţie muzicală].

De altfel, în Fig.14 (pag. 99) am marcat prin acolade cele trei tipuri de formule constitutive ale imnului: a (cvartă perfectă ascendentă), b (două secunde (- mare + mică -) consecutiv ascendente) şi c (secundă mare descendentă). Aceste formule (adevărate "cărămizi" ale edificiului sonor) le vom reîntîlni - variat dispuse - în toate proiecţiile anamorfotice ale acestui motiv cu adevărat universal (Fig.17 - "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm"; Fig.18 - "Fecioara azi", etc.). Armonia internă a proporţiilor acestui motiv perfect este evidenţiată în Fig.14 (numărul de aur Φ punctînd apogeul desfăşurării temporale pe optimea a 8-a din cele 13 - conform şirului lui Fibonacci), în Fig.15 (relevînd poziţia "bazei" modale pe cel de-al 5-lea semiton din cel 8 constitutive - deci tot în conformitate cu şirul fibonaccian) şi în Fig.16 (sintetizînd într-o matrice spaţio-temporală datele de mai sus). Fig.19 (pag.100) ilustrează analogia profilurilor melodice ale incipit-urilor imnului "Te Deum laudamus" şi ale anamorfozelor sale "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm" şi "Fecioara azi".

./.

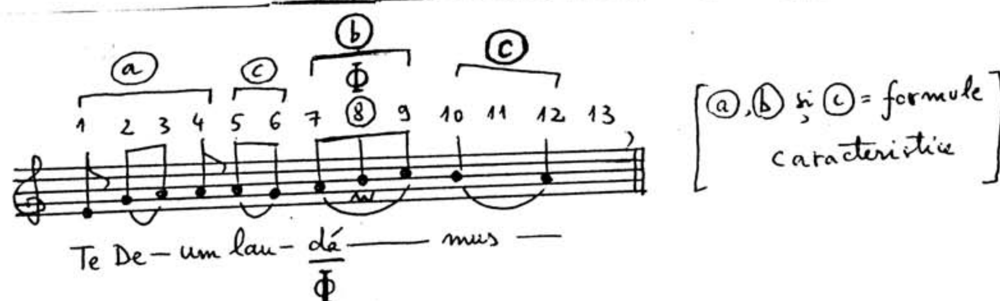


Fig. 14 – "Sectio Aurea în coordonata Timp.

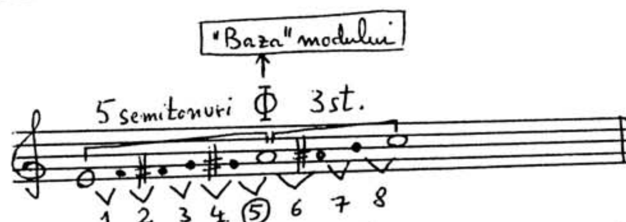


Fig. 15 – "Sectio Aurea în coordonata Spațiu.

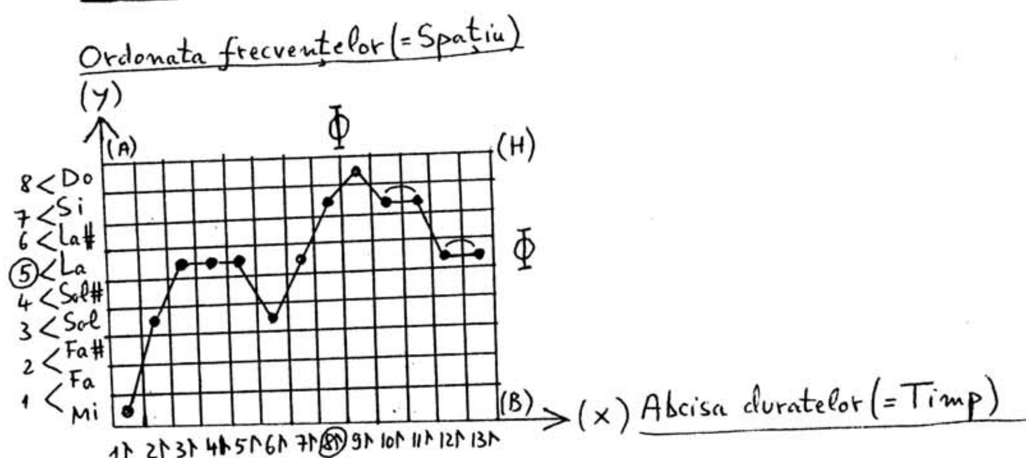


Fig. 16 – Matricea spațio-temporală a motivului "Te Deum laudamus"
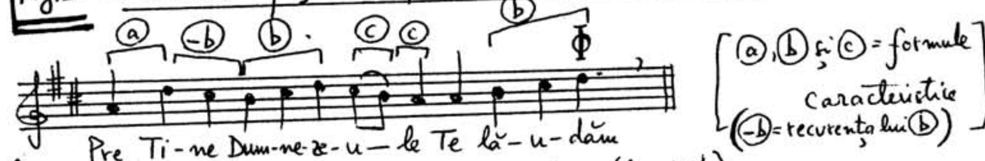


Fig. 17 – Imnul "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm" (incipit)



Fig. 18 Condacul "Fecioara azi" (incipit)

-/.

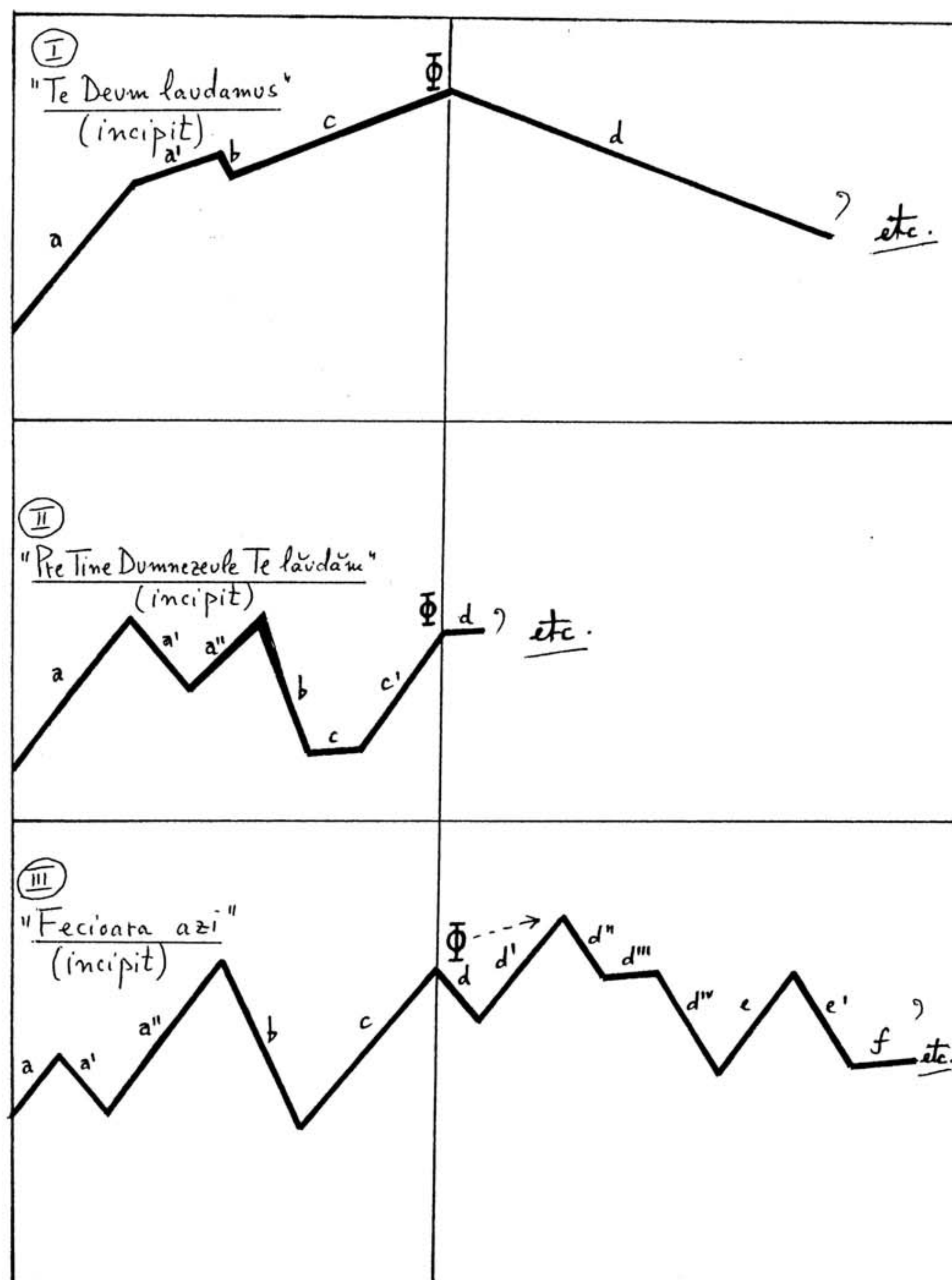


Fig. 19 - Analogia profilurilor melodice ale cîntărilor **"Te Deum laudamus", "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm"** și **"Fecioara azi"** (ultimele două reprezentînd proiecții anamorfotice ale primei).

./.

În concluzie, subliniind importanța excepțională a operei teoretice și practice a Sfîntului Niceta în contextul ecumenicității patristice din secolele IV și V, Preotul Prof.Dr. Ștefan Alexe reliefa faptul că "la temelia învățăturii teologice și a activității misionare a Sfîntului Niceta de Remesiana a stat dragostea sa nețărmurită față de Dumnezeu și față de oameni. El a promovat ideile de pace și dragoste ca elemente indispensabile ecumenicității Bisericii. După Sfîntul Niceta, dragostea și pacea se transformă în comuniunea sfinților, care este Biserica, într-un necontenit imn de laudă adus lui Dumnezeu, așa cum reiese și din minunata cîntare << Te Deum laudamus>> ".*)

Cel de-al treilea mare compozitor psaltic din acea perioadă a fost Sfîntul Ambrozie, episcop al Milanului între anii 374-397. Introducînd în biserica occidentală liturghia după modelul patriarhilor orientali, el și-a adus și o importantă contribuție personală prin crearea unor imnodii și antifoane originale,dedicate principalelor sărbători ecleziastice.

Astfel, ca poet și compozitor cu totul remarcabil, acest Părinte al Bisericii latine este autorul binecunoscutelor cîntări "Aeterne rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia" și "Intende qui regis Israël". În fluxul continuu al evoluției muzicii bisericești occidentale, stilul ambrozian s-a impus ca un factor de tranziție între cel de inspirație orientală și melodica gregoriană sintetizată la sfîrșitul secolului al VII-lea. Acest proces eminamente anamorfotic este deosebit de interesant, exemplele de mai jos (Fig. 20-22, pag. 102) ilustrînd într-un mod pe deplin edificator rolul muzicii ambroziene în această subtilă "mutație genetică" intervenită la nivelul aparent neesențial al ornamentației sonore, dar care a avut consecințe majore în chiar planul ethosului muzical, delimitînd formal configurația melodică occidentală de cea orientală. Fenomenul "desprinderii" cîntului gregorian (Fig. 22) de cel bizantin (Fig. 20) s-a efectuat deci și prin intermediul imnodiei ambroziene (Fig. 21), în care recunoaștem atît ornamentația luxuriantă de sorginte orientală, cît și prefigurarea "ascetismului" melodic gregorian.

./.

*) "Sfîntul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V" - pag. 116)

Fig. 20 -

Odă bizantină de Crăciun

E-so-se la-on thau-ma-tur-gon des-po- teo hy-gron tha-las-ses Ky ma – etc.

Fig. 21

"Eructavit" (din Gradualul "Speciosus Forma")

Cînt Ambrozian

E-ru-cta- vit cor me

Cînt Gregorian

E-ru-cta—vit cor me – etc.

Fig. 22

Imn gregorian

(Psalmul 146 cu antifon)

Intonatio Initium Flexa Mediatio

Lauda-bo Lau-da anima mea Do-mi-num, Lau-da-bo Dominum in vi-ta me-a:

Terminatio

psallam Domino meo quam-di-u fu-e-ro

Antiphon

Lau-da-bo De-um me-um in vi-ta me – a

Această delimitare formală se va accentua în timp, prin dezvoltarea coordonatei orizontale (de factură "parlando rubato") în muzica bizantină şi a celei verticale (în sistem "giusto silabic") la cîntul gregorian, ce va cunoaşte evoluţiile polifonice ("punctum contra punctum") armonice ulterioare, caracteristice marilor epoci ale artei occidentale.

Dar, pentru înţelegerea plenară a naturii anamorfotice a acestei aparente disjuncţii între Orient şi Occident (punctată, în 1054, prin Marea Schismă), considerăm necesară detalierea problemei, printr-o analiză în paralel a trăsăturilor fundamentale ale paleo-creştinismului bizantin şi, respectiv, gregorian, în special în secolele VII-VIII, deci în momentul cristalizării particularităţilor.

Pentru a defini corect muzica bizantină - ca expresie a Bisericii creştine orientale -, vom încerca să decantăm în primul rînd datele istorice ce au marcat evoluţia Bizanţului în etapa ei iniţială. Fondat pe malul apusean al Bosforului, pe locul vechii metropole Megara, oraşul Byzantion*) a fost atestat încă din anul 660 înainte de Hristos şi a cunoscut o istorie zbuciumată, fiind cucerit succesiv de perşi (513 î.Hr.), de celţi (261 î.Hr.) şi de romani (69-79 d.Hr.). Distrus în anul 196 d.Hr. de Septimiu Sever şi refăcut ulterior de Caracalla, oraşul a fost - în perioada 268-290 - insistent atacat de goţi (în timpul lui Claudius Goticul). Sub Constantin cel Mare (306-337) oraşul va cunoaşte o dezvoltare fără precedent, devenind Noua Romă şi un adevărat simbol al creştinismului - eliberat de persecuţii prin celebrul Edict de la Milan (313). Restaurat, începînd din anul 324 şi declarat pe data de 11 Mai 330 capitală a Imperiului (numit, din 395, Imperiul Roman de Răsărit), Bizanţul va fi, pînă în anul 1453, "centrul politic, economic şi cultural al întregii lumi civilizate" (apud Prof.Dr.Emilian Popescu). Limba oficială pînă în secolul al VII-lea a fost latina, romanismul constituind astfel "unul dintre elementele de bază ale civilizaţiei bizantine" (apud Karl Krumbacher). Acest aspect deosebit de important ne oferă şi o explicaţie pe deplin plauzibilă a etimologiei

./.

*) - nume de origine tracă, schimbat la 11 Mai 330 în Constantinopol şi, după 1453, în Istambul - nume derivat limba greacă: "εις τήν πολιν" =(merg)la capitală.

numelui propriu"ROMANIA" - semnificînd "pămînt roman", locuit de "romei", "bizantini" fiind numiţi doar locuitorii capitalei. Menţionăm de asemenea că extrapolarea termenului de "bizantin" (în accepţiunea sa actuală) a intervenit mult mai tîrziu, în secolele XVI-XVII.

Dacă în primele şase veacuri creştine civilizaţia bizantină s-a dezvoltat în spiritul romanismului, începînd din secolul al VII-lea (mai precis, din timpul domniei împăratului Heraclius, 610-641) se remarcă impunerea elenismului ca filon principal, determinant în sfera tuturor activităţilor politice, religioase, sociale şi culturale. Această delimitare a constituit şi una dintre cauzele cele mai importante ale accentuării treptate a disensiunilor în raport cu Apusul, reflectate în plan religios prin apariţia iconoclasmului, a schismei şi a cruciadelor.

O altă coordonată esenţială în analiza noastră este cea a periodizării. Astfel, istoria bizantinologiei admite 3 etape principale: cea bizantină timpurie (sau romană tîrzie, 324-632), cea a Evului Mediu bizantin (subdivizată în epoca medievală timpurie - 632-1025- şi în epoca medievală tîrzie - 1025-1204) şi cea bizantină tîrzie (1204-1453, deci pînă la căderea Constantinopolului sub dominaţia turcească).

Bizantinologia muzicală, extinzînd aria culturală neîntreruptă pînă în zilele noastre, a stabilit un alt model de periodizare, sistematizînd acest veritabil fenomen artistic "in progress" tot în 3 etape distincte: cea a stilului paleo-bizantin (sec. IV-XI), cea a stilului medio-bizantin (sec. XII-XVIII) şi, în sfîrşit, cea a stilului neo-bizantin (din sec. XIX pînă în zilele noastre). "Grosso modo", dacă în etapa paleo-bizantină sînt cristalizate fundamentele, elementele "genetice" prin tehnica ecfonetică, în perioada medio-bizantină se va impune notaţia cucuzeliană, dezvoltîndu-se (uneori în mod exacerbat) cîntul melismatic ("cantus melismaticus"); un aspect de maximă importanţa este acela al apariţiei unor şcoli naţionale - bine delimitate stilistic - în cadrul aceluiaşi univers bizantin, un exemplu edificator în acest sens oferindu-ni-l activitatea prestigioasei Şcoli de la Putna (sec.XVI) în contextul inconfundabilei spiritualităţi româneşti, ce a reprezentat un autentic

./.

"Bizanț după Bizanț" (apud Nicolae Iorga) și în domeniul artei sunetelor. Reforma cîntului bizantin - inițiată la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul - va aduce cu sine apariția stilului neo-bizantin, caracterizat prin sistematizarea foarte riguroasă a elementelor teoretice, prin esențializarea configurației melodice (dominate pînă atunci de o melismatică de multe ori inutilă) și, implicit, prin simplificarea notației cucuzeliene (ce devenise prolixă).

Revenind la stilul paleo-bizantin, remarcăm faptul că el corespunde - în planul istoriei bizantine - cu perioadele romană tîrzie și bizantină medievală timpurie, încadrate de anii 324 (mutarea capitalei Imperiului de la Roma la Byzantion) și 1025 (moartea împăratului Vasile II Bulgaroctonul). Luînd însă în considerare caracterul eminamente ecumenic al perioadei patristice (sec. I-VIII), putem afirma că, practic, stilul paleo-bizantin s-a impus de-abia în sec.VIII în plenitudinea caracteristicilor sale, perioada secolelor IV-VIII fiind una de acumulare și de cristalizare a elementelor specifice atît în Orient, cît și în Occident. Oricum, muzica paleo-bizantină se baza pe trei forme arhetipale: cîntările psalmodice (caracterizate prin raportarea solistului, ce interpreta psalmii, cu mulțimea credincioșilor, ce răspundea cu refrenuri ca "Aleluia" și "Kyrie eleison"), cîntările ecfonetice (definind un gen solemn, de tipul recitativului dramatic, cu mici inflexiuni melodice) și cele antifonice (distribuind alternativ discursul muzical celor două coruri participante).

Caracterul impunător al tuturor acestor cîntări era ilustrat în plan structural printr-un text muzical esențializat la formule melodice sobre, austere (așa-numitele "cantus simplex"). Ulterior, prin specializarea unor cîntăreți bisericești (melozi, imnozi, melurgi) în ambianța muzicii orientale, se va dezvolta cîntarea solistică, cu o melodică mai complexă și mai expresivă, determinînd contururi modale din ce în ce mai bine precizate. Aceste cantilene - avînd un

./.

caracter eminamente liric, meditativ - au constituit o formă predilectă a epocii lui Ioan Damaschin (676-749), cel ce a codificat şi a sistematizat universul modal bizantin în celebrul "Octoih" (sau "Octoeh"), carte de cult ce cuprindea cîntări de Ioan Damaschin, Anatolie - patriarh de Constantinopol, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Iosif Studitul, Teofan Graptul, Mitrofan de Smirna, împăraţii Leon Filozoful şi Constantin Porfirogenetul. Această complexă culegere de cîntări era esenţială în definirea specificităţii muzicii bizantine, aşa cum "Gradualul" şi "Antifonarul" din anul 595 al Papei Grigore cel Mare (cca 540-604) au marcat - prin unificarea şi reorganizarea cîntărilor ambroziene, galicane şi mozarabe - piatra de temelie a muzicii apusene.

Interferenţa cu melodica orientală a psaltichiei bizantine s-a manifestat printr-o cromatică, dar şi printr-o ornamentaţie caracteristică, luxuriantă ("cantus ornatus"), într-un moment în care ethosul gregorian îşi esenţializa melosul propriu, distilîndu-l în formulele fundamentale ("cantus firmus") ce-i pregăteau ascensiunea, acea explorare a verticalităţii polifonice. Mai tradiţionalist, mai prudent în faţa unor "inovaţii" ce i-ar fi putut periclita - în condiţiile istorice date - identitatea ortodoxă, spiritul bizantin îşi definitivase deja în secolul al VIII-lea principalele coordonate teoretice şi practice în domeniul muzicii - coordonate valabile şi astăzi - prin cele patru ipostaze melodice de bază: cîntarea psalmodică (sau ecfonetică, reprezentînd recitativul liturgic), cîntarea simplă (sau irmologică, în tempo Allegretto), cîntarea cantilenică (sau stihirarică, în tempo Moderato) şi cîntarea ornată (sau papadică, corespunzătoare tempourilor Lento şi Adagio). Ca şi în muzica antichităţii eline, modurile bizantine sînt de 3 tipuri: diatonice (modurile 1,4,5,7 "varis" şi 8), cromatice (modurile 2 şi 6) şi enarmonice (modurile 3, 5"agem" şi 7). Genului cromatic îi mai aparţin şi unele moduri sintetice (modul "muştar", ca şi o serie de scări mixte cromatico-diatonice), iar genul enarmonic mai include două moduri complementare ("nisabur" şi "hisar").
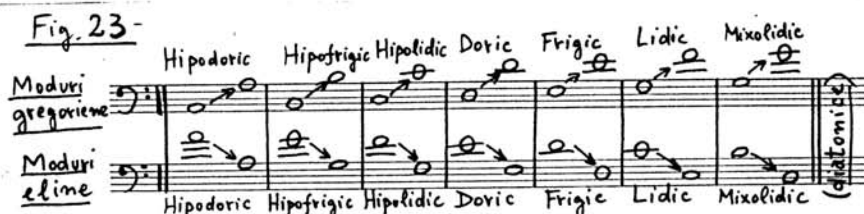
Procedeele componistice bizantine continuă tradiţia muzicii antice greceşti în tehnica modulaţiei şi în principiul "roţii" ("trohos") de multiplicare a tetracordurilor constitutive. De asemenea, sînt preluate unele sisteme ebraice de dezvoltare muzicală (prin amplificarea unor figuri melodice individualizate ca "leit-motive", prin tehnici variaţionale şi prin centonizare - procedeu ce aplică în arta sunetelor tehnica decorativă a mozaicului, prin sintetizarea discursului sonor din formule şi fragmente pre-existente în diferite alte cîntări), ca şi o serie de elemente orientale specifice (improvizaţia şi isonul). Referitor la tehnica centonisării, trebuie subliniat faptul că ea s-a păstrat şi în "cantus planus"-ul gregorian.

./.

1.) Modalismul creştin
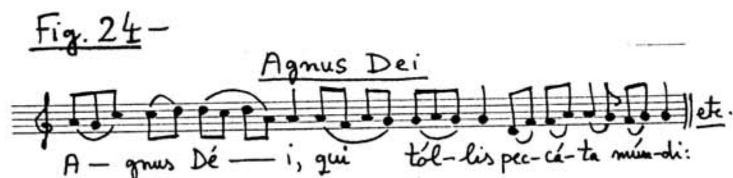
Întregul univers modal gregorian reprezintă, în fond, o anamorfoză, un "alter ego" al celui bizantin, ambele sisteme proiectînd într-un plan semantic superior şi în forme distincte experienţele antichităţilor iudaice şi eline. Modalismul gregorian a fost astfel dedus printr-o proiecţie anamorfotică ascendentă (atît în micro-cît şi în macro-structură) a scărilor diatonice greceşti:

Fig. 23-



Eliminînd relaţiile intervalice disonante (în accepţiunea tradiţională, adică cele numite de greci "diafone"), compozitorii gregorieni au redus în practică chiar şi heptatonismul diatonic enunţat teoretic, la formule melodice consacrate (şi multiplicate prin centonizare) - formule ce aveau structuri pentatonice şi chiar pre-pentatonice (de fapt, un fel de sub-mulţimi modale).

Fig. 24-



Aceste scări pentatonice erau determinate prin reducerea în spaţiul unei octave a unui şir de 5 cvinte sau de 5 cvarte, deci se bazau pe intervalele "simfone" (perfect consonante) ce au generat şi "organum"-ul, acea primă formă de polifonie gregoriană iniţiată în secolul al IX-lea, spre sfîrşitul epocii carolingiene.

Juxtapunînd sistemele modale gregorian şi bizantin, vom obţine o imagine deosebit de interesantă, ce evidenţiază cele două coordonate definitorii ale unui proces anamorfotic sonor: identitatea fondului (de

./.

fapt, a supra-sistemului referențial) și diversitatea formelor.

Fig. 25-

MODURI AUTENTICE

GREGORIENE (a. 595)

BIZANTINE - "Octoihul" Sf. Ioan Damaschin (înc. s. VIII)

Mod 1 "Dorius" (xb)

Eh 1 "Dorios" (bb) (diat.)

Mod 3 "Phrygius"

Eh 2 "Lydios" (chrom.)

Mod 5 "Lydius"

Eh 3 "Phrygios" (enarm.)

Mod 7 "Mixolydius"

Eh 4 "Mixolydios" (diat.)

"stihiraric" "irmologic" "papadic"

NB - Modurile 1,3,5 și 7 se mai numesc și "moduri ambroziene"

MODURI PLAGALE

GREGORIENE (a. 595)

BIZANTINE - "Octoihul" Sf. Ioan Damaschin (înc. s. VIII)

Mod 2 "Hypodorius" (xb)

Eh 5 "Hypodorios" (forma "agem") (enarm. / diat.)

Mod 4 "Hypophrygius"

Eh 6 "Hypolydios" (chrom.)

Mod 6 "Hypolydius"

Eh 7 "Hypophrygios" (forma "varis") (enarm. / diat.)

"stihiraric" + "irmologic" "papadic"

Mod 8 "Hypomixolydius"

Eh 8 "Hypomixolydios" (diat.)

(forma principală) (forma secundară)

Remarcăm astfel numeroase "coincidențe" cu totul neîntîmplătoare, de la structura identică a unor scări fundamentale - ca de pildă modul Doric, avînd aceeași constituție atît în ipostaza să gregoriană cît și în cea bizantină ascendentă (ambele urmînd formula Doricului grecesc) - pînă la adoptarea aceleași scheme de sistematizare a modurilor (autentice: Doric, Frigic, Lydic, Mixolydic; plagale: Hypo-Doric, Hypo-Frigic, Hypo-Lydic, Hypo-Mixolydic).

Diferențele formale apar la nivel micro-structural, chiar și aici respectîndu-se însă principiul generator al tetracordurilor și pentacordurilor (în muzica gregoriană) înlănțuite - "roata" ("trohos"). Totuși, ethosurile diferă uneori substanțial, ca o consecință directă a rigurozității diatonismului gregorian ce nu coincide cu complexitatea sistemului modal bizantin, incluzînd toate cele trei genuri ale antichității eline - diatonic, cromatic și enarmonic.

./.

Spre deosebire de sistemul bizantin, constituit exclusiv prin multiplicarea <u>tetracordurilor</u> (de toate genurile, așa cum am arătat mai sus), în cel gregorian geneza modurilor (în ipostazele autentic/plagal) se produce prin cuplarea a două tetracorduri (diatonice) la extremitățile unui <u>pentacord</u> (de asemenea, diatonic):

Fig. 26 -

[F.= finalis ; R.= repercussa (recitante)
ST.= subtonum ; SST.= subsemitonium]

În legătură cu particularitățile cîntului gregorian, ar mai fi de semnalat două aspecte determinate de factori de natură teologică (dogmatică). Astfel, pentru purificarea artei sunetelor de orice influență a răului, a Satanei (asimilate, în hermeneutica muzicală a timpului, intervalului de cvartă mărită, ca și vocii feminine, considerate drept o manifestare a senzualismului și deci a ispitei), s-au impus următoarele măsuri de exorcizare a discursului sonor:

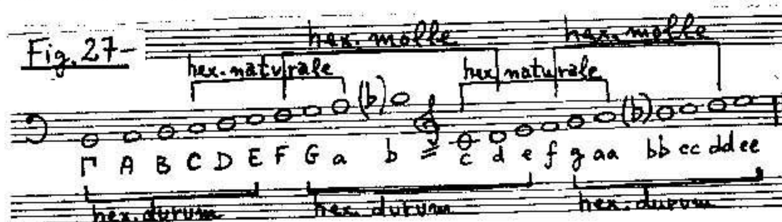
- cromatizarea inferioară a sunetului si becar spre si bemol, evitîndu-se astfel disonanța cvartei mărite fa-si, numite și

./.

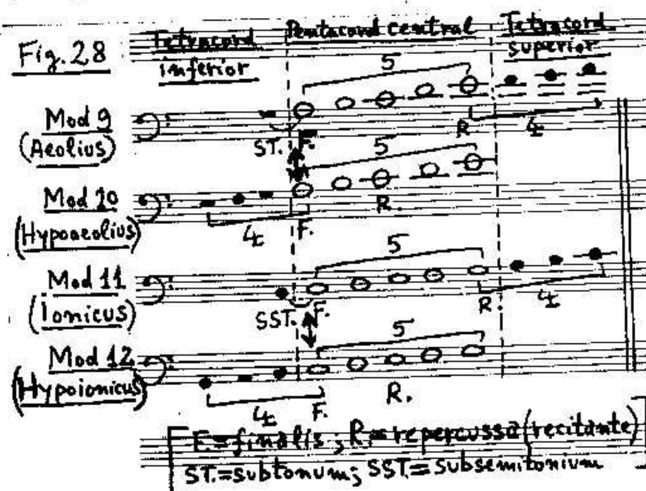
"diabolus in musica";

- eliminarea vocilor feminine din cîntul gregorian, conform celebrului precept "Mulieres in ecclesiis taceant" (I Cor. XIV, 34), precept ce aplica, de fapt, o recomandare mai veche a Sfintei Scripturi - "Cu femeia cîntăreață să nu fii adesea, ca nu cumva să te prindă cu meșteșugurile ei" (Înțelepciunea lui Isus Sirah 9, 4).

În sfîrșit, referitor la modalismul creștin, trebuie remarcat faptul că, dacă în Orient "Octoihul" din secolul VIII al Sf. Ioan Damaschin definitivase structura sistemului modal bizantin, în Occident reforma gregoriană a fost desăvîrșită de-abia în secolul al XVI-lea de Henricus Loritus Glareanus, cunoscînd în prealabil și contribuția lui Guido d'Arezzo (secolul al XI-lea), care - în tratatul "Micrologus" - divizase diapazonul de 20 de sunete al "cantus planus"-ului în șase moduri hexacordice.



Codificarea finală a lui Glareanus - expusă în tratatul "Dodekachordon" - implică completarea celor 8 moduri gregoriene cunoscute cu încă 4 noi scări modale: Aeolius și Ionicus (ca moduri autentice) precum și Hypoaeolius și Hypoionicus (ca ipostaze plagale):



./.

Ulterior, în urma interferenţelor cu diatonismul popular, cele 12 moduri ale lui Glareanus (reprezentînd stadiul maxim de dezvoltare a modalismului medieval în Occident) se vor reduce la 7 moduri formate pe treptele naturale ale scării muzicale heptacordice: Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius şi Locrius.

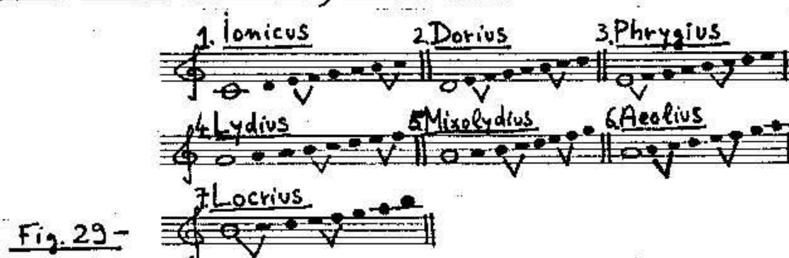


Fig. 29 -

Aceasta reprezintă ultima fază a anamorfozei modalismului creştin de sorginte elină, proces realizat într-un arc temporal de peste două milenii, dar implicînd şi influenţa unor civilizaţii chiar mai vechi (culturile muzicale iudaică şi hindusă). Încheind (prin minunata şcoală polifonică renascentistă) experienţa multi-milenară a modalismului, muzica europeană va păşi în noua zodie a tonalismului, ce a derivat însă tot din gîndirea modală. Nu insist asupra importanţei covîrşitoare a limbajului tonal pentru muzica cultă în general şi pentru cea sacră în special. Referindu-mă strict la evoluţia diacronică a fenomenului, voi menţiona următoarea etapă (dizolvantă şi distructivă) marcată prin atonalismul primei jumătăţi a secolului XX, o deplorabilă decădere a artei sunetelor în utopiile unui raţionalism morbid, expresie a unei "gîndirii"materialist-dialectice ce încerca să impună un execrabil "comunism al sunetelor" ca limbaj sonor "internaţionalist" (depersonalizat în planul ethosului) şi ateist (negînd funcţionalitatea tonală şi deci, implicit, şi dimensiunea transcendentală a muzicii, revelaţia, pe care o înlocuia printr-un banal joc de aritmetică elementară, cu "serii" de sunete disonante şi lipsite de sens). În ciuda imensei publicităţi şi a unor incredibile presiuni făcute de membrii sectei "atonaliste", de orientare gnostică şi hiliastă (după pretenţiile iniţiatorului ei, care îi prevăzuse 1.000 de ani de glorie),

./.

erezia, ca orice erezie, a fost efemeră (a durat mai puțin de 50 de ani), iar muzica a revenit la matca fundamentală a unui modalism regenerator.

Mi-am permis acest excurs în istoria contemporană a muzicii tocmai pentru a evidenția extraordinara importanță a modalismului creștin format în perioada patristică, modalism ce ne oferă și astăzi, în ambele sale ipostaze perene - de factură bizantină și, respectiv, gregoriană -, calea sacră a unei reînvieri în spiritul și litera Legii supreme a Domnului nostru Iisus Hristos !

Înainte de a sintetiza concluziile acestei analize, considerăm oportună completarea imaginii ethosului muzical creștin din epoca patristică prin trei elemente subsidiare dimensiunii modale: ritmica, semiografia și formele muzicale paleo-creștine.

2.) Ritmica muzicii creștine

In coordonata ritmicii, experiența bizantină demonstrează o benefică libertate conceptuală, o eterogenitate a structurilor, prin raportarea formulelor ritmice la durata etalon (utilizîndu-se procedee diminutive și augmentative), la sistemul de accente tone și atone (transplantînd ritmurile clasice grecești - formate din longa/makros și brevis/vrahis - în lumina principiului silabelor accentuate și neaccentuate inițiat de Sf. Efrem Sirul) și la tempoul cîntărilor (prin delimitarea celor patru categorii de mișcări, de natură recitativă, irmologică, stihirarică și papadică).

./.

În acelaşi timp, în muzica gregoriană se dezvoltă un sistem ritmic paralel, determinat de valorile egale ale formulei fundamentale "cantus planus" (echivalenta occidentală a formulei bizantine "cantus simplex" sau "sintomon melos"). Conceptul ritmic era şi aici liber, iniţial materializat prin forme monodice nonmensurabile, centrate pe etalonul universal al timpului prim ("hronos protos"), ca element referenţial şi pentru primele două categorii principale de ritmuri derivate: prozodice (bazate pe alternanţele silabelor accentuate şi neaccentuate - în accepţiunea dată de Sf. Efrem Sirul - şi generînd ritmuri silabice şi silabico-melismatice) şi, mai tîrziu (sec. IX), neumatice (divizînd timpul prim în celule ternare şi binare monoritmice ce alternau liber - fapt ce marchează începutul procesului de subordonare a configuraţiei prozodice fluxului muzical specific, expresiei muzicale). Tot în această ordine de idei, menţionăm şi alte două categorii ritmice secundare: cadenţa "mora vocis" (notată prin semnul * , avînd efectul unei coroane moderne şi deci o semnificaţie aparte în conturarea sintaxei melodicii gregoriene) şi ritmul de inciză (sau de tăietură, implicînd repartizarea ritmului prozodic la nivelul macro-structural al elementelor care compun fraza muzicală - deci, proiecţia anamorfotică de la scara morfologiei literare la cea a sintaxei sonore, prin trei modele de sinteză derivate din principiul "arsis/thesis", sau elan/rezolvare). De menţionat că, precizîndu-şi anumite structuri ritmice modale şi proporţionale specifice, acest sistem eminamente monodic (asimilat, în sec. VII-XIII, cu direcţia "Ars Antiqua") va evolua - graţie şi tehnicii polifonice dezvoltate în Occident - în sensul perfecţionării coordonatei referenţiale a proporţionalităţii duratelor şi, implicit, a formelor mensurabile, definind astfel baza teoretică a Renaşterii muzicale inaugurate, în sec. XIV, cu celebra şcoală "Ars Nova". Această importantă evoluţie a ritmicii occidentale se datorează şi contribuţiilor teoretice remarcabile (în spiritul silogisticii promovate de teologia scolastică medievală) ale lui Pierre de Francon de Cologne ("Ars cantus mesurabilis", cca 1260), Walter Odington ("De speculatione musices", cca 1280), Pierre de la Croix, Hyeronimus de Moravia, Joannes de Muris, Francon de Paris, Adam de Fulda şi mai ales Philippe de Vitry ("Ars Nova", 1320).

./.

Fig. 30 -

- DIAGRAMA RAPORTULUI ANAMORFOTIC ORIENT-OCCIDENT ÎN RITMICA MUZICII PSALTICE CREȘTINE (SEC. I - XV) -

Ritmuri monodice nonmensurabile

Irmos bizantin - cantus simplex — ORIENT + OCCIDENT (sec. I-VIII)

[Oda 9 din Protos Canonul 10 / cf. MMB Transcripta VI, pag. 74]

(1) Χαί-ροις πάν-α- γνε θε-ο-δέ-γτον Μα-ρί-α (2) Χαί-ροις ά-χραν-τε τῶν πε-πτω-κό-των βά-σις etc.

Antifon gregorian - cantus planus

[Magnificat - Antifon pentru Sf. Martin / transcriptie din Sarum, pag. 586]

(3) pro-phe-tis com-par a-pos-to-lis con-ser — tus prae — su-lum gem-ma etc.

ORIENT (sec. VIII →)

Ritm în mișcare recitativă

["Aitisis ke ekfonisis"] *)

An-ti-la-vu, so-son, e-le-i-son etc.

Ritm în mișcare papadică

["Kekragária" de Petru Lampadariu] *)

Ky — ri — e — etc.

Ritm în mișcare stihiarică

["O. Uranos" de Ioan Damaschin] *)

O u-ra-nos — ke i ghi — si-meron etc.

Ritm în mișcare irmologică

["Odă bizantină" din jurul anului 1000] *)

Deŭ-te pŏ-ma pí-o-men ke-nòn ŭk ĕk etc.

(A —)

OCCIDENT (sec. VIII - XV)

Ritmuri Monodice

Ritm silabic

[Psalmul 116 (din "Graduale")] *)

La-u-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes etc.

Ritm silabico-melismatic

["Kyrie eleison"] *)

Ky — ri-e e — le-i-son : etc.

Ritmuri Polifonice

Canon deschis (Trinus in una) de Bernabei *)

Ho — sti-as et pre-ces ti-bi Do-mi-ne etc.

[+ = diapente (vocea II 5↑); ++ = diapason (vocea I 8↑)]

"Agnus Dei" din "Missa Notre Dame" de Guillaume de Machault *)

A — A — gnus —

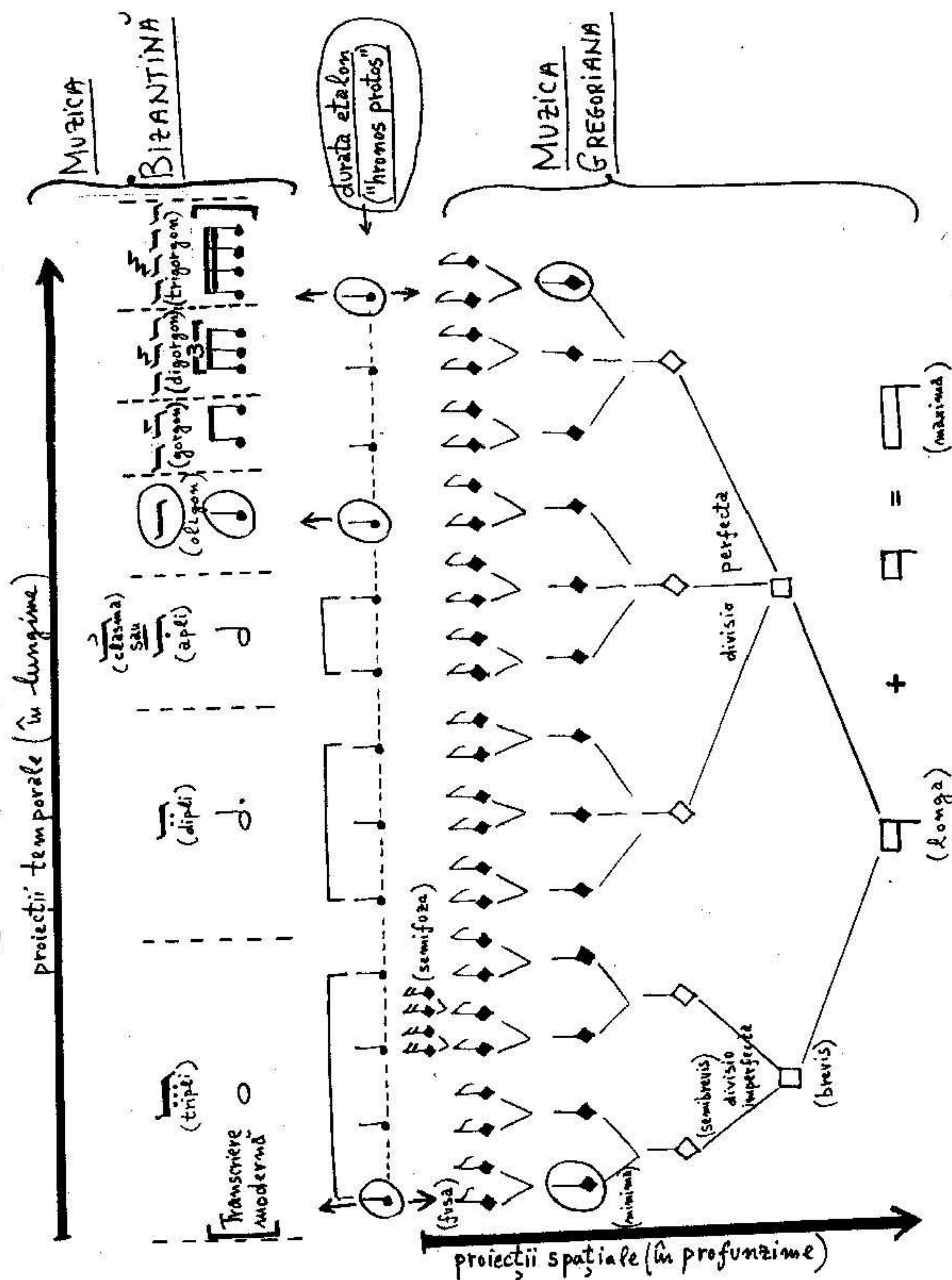
A — gnus- etc.

A — gnus

A — gnus —

*) Lucrările exemplificate sînt expuse în transcriere modernă.

Fig. 31 - ANAMORFOZELE DURATELOR BIZANTINE ŞI GREGORIENE ÎN RAPORT CU ETALONUL UNIVERSAL AL TIMPULUI PRIM ("HRONOS PROTOS")



3.) Apariţia şi dezvoltarea semiografiei muzicale creştine

Motto:
"Restat, ut arbitror, musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis, sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat."
(Patrol. Lat., LI, 856 - sec. V, predică anonimă)

În amplul proces al cristalizării sistemelor semiografice specifice, consacrate - cu precădere, după 1054 - în cele două ipostaze fundamentale, complementare ale culturii muzicale creştine, epoca patristică a avut un rol esenţial tocmai în sintetizarea modalităţilor optime de notare a unor creaţii psaltice originale, din ce în ce mai complexe şi avînd particularităţi tot mai clar definite atît în aria orientală cît şi în cea occidentală.

Astfel, primul sistem adoptat de toţi creştinii a fost cel ekfonetic, ale cărui izvoare se află în scrierile cuneiforme sumeriene, în semiografia iudaică (în acest sens, elocvente sînt asemănările unor manuscrise muzicale eseniene, găsite la Marea Moartă, cu anumite scrieri paleo-bizantine - aspect reliefat de cercetătoarea Raîna Palikarova-Verdeil), în semnele prozodice greceşti (stabilite în jurul anului 180 î.Hr. de Aristofan din Bizanţ şi adaptate pentru recitarea expresivă a Sfintei Scripturi către Herodiamus şi de alţi didascali elini încă din secolul al II-lea d.Hr.) şi în codurile muzicale ale sectei manicheene din secolul al III-lea (conform manuscriselor descoperite în localitatea chineză Turfun, din deşertul Gobi, în care se evidenţiază unele formule de vocalizare centrate pe repetarea silabelor "iga" şi "igga", ca şi în vechile psalmodii siriene şi bizantine).

Bazat pe o serie de semne specifice declamaţiei - în primul rînd, pe accentele*) ascuţit (/) şi grav (\\) -, sistemul ekfonetic (întîlnit şi în notaţia masoretică) s-a răspîndit în lumea creştină în special după Edictul de la Milan (313) emis de împăratul Constantin cel Mare - act de importanţă majoră, ce a oficializat creştinismul, eliminînd riscurile sîngeroaselor persecuţii

*) - "accentus" <= "ad cantus"

./.

(ce determinaseră caracterul secret şi eminamente oral al cultului în primele trei secole). Etapa scrierii ekfonetice a cunoscut **trei faze** (perioada arhaică - sec. IV-IX, cea clasică - sec. X-XIII şi cea de decadenţă - sec. XIII-XV), rolul acestui sistem de notaţie fiind încă controversat. Astfel unii specialişti îi acordă exclusiv o funcţie mnemonică (considerînd semnificaţiile accentelor prea vagi, **prea** generale), în timp cei alţii (Grigore Panţiru) susţin că semiografia ekfonetică era foarte precisă, sensurile reale ale semnelor nefiind încă decodificate complet de cercetătorii contemporani. În orice caz, importanţa acestui prim sistem este deosebită pentru cultura muzicală creştină, atît prin anumite elemente specifice transmise pînă în zilele noastre în cărţi (evangheliare, lecţionare, probetologhii) şi cîntări bisericeşti (ectenîile, ecfonisul), cît mai ales printr-o serie de principii ce au stat la baza dezvoltării notaţiei diastematice.

Construit pe ideea raportului intervalic, sistemul diastematic a apărut în secolul al VI-lea, cunoscînd o evoluţie anamorfotică prin notaţiile paralele neumatică şi bizantină. Astfel, în Occident, scrierea neumatică ("neuma"*) < "pneuma"= vînt,suflet - în limba greacă) s-a dezvoltat din accentele ekfonetice ascuţit ("virga"sau"virgula") şi grav ("punctum"),ce aveau iniţial o funcţie mnemonică şi sensuri destul de aproximative, desemnînd doar relieful general al discursului sonor (totuşi, unele manuscrise din acea perioadă precizează semitonurile şi notele ornamentale). Liturghia avea încă un caracter preponderent oral, utilizîndu-se o formă de improvizaţie controlată prin centonizare - tehnică preluată însă din Orient. Dar, spre deosebire de episcopii tradiţionalişti (fideli Sfinţilor Părinţi din Orient), sacerdoţii occidentali vor căuta să realizeze o codificare cît mai precisă a cîntului, în scopul canonizării unificării şi centralizării muzicii bisericeşti. De altfel, şi Isidor de Sevilla afirma că sunetele "mor" dacă nu sînt memorate. Acest proces de perfecţionare a codificării sunetelor s-a desfăşurat în mai multe etape succesive, printre care amintim: introducerea benzilor verticale cu puncte de ./.

*) Unii cercetători consideră că, etimologic, termenul nu derivă din "πνεῦμα" (suflu), ci din "νομος" (regulă, mod, cîntare).

diferite forme (sec. X), impunerea portativului cu 4 linii ("tetragrama" lui Guido d'Arezzo, sec. XI), aplicarea notației proporționale sau mensurale, determinate de apariția în sec. IX a "organum"-ului, ca formă incipientă a polifoniei dezvoltate ulterior prin celebrele "Ars Antiqua" (sau Școala de la Notre-Dame, sec. XIII) și "Ars Nova" (reprezentată cu strălucire de Guillaume de Machault și de Philippe de Vitry în sec. XIV). De menționat că, în sintetizarea sistemului neumatic proporțional, o contribuție teoretică de maximă importanță au adus-o următoarele tratate apărute în secolul al XIII-lea: "De musica mensurabili positio" de Jean de Garlande, "Ars cantus mensurabilis" de Pierre de Francon de Cologne (cca 1260) și "De speculatione musices" de Walter Odington (cca 1280). Insistăm asupra acestui aspect deoarece timpul muzical occidental se dezvoltă - în special după apariția polifoniei - tocmai în acel spirit al mensurabilității, al verticalității, ce îl deosebește în această perspectivă de timpul muzical oriental, ce se desfășoară liber, orizontal, quasi-improvizatoric.

Întîlnirea ambelor caractere în muzica românească demonstrează o dată în plus, și în domeniul artei sunetelor, semnificația deosebită a culturii noastre de sorginte daco-romană, ca autentică sinteză a culturilor europene în axa Orient-Occident.

Sistemul diastematic bizantin (ce s-a dezvoltat în paralel cu cel neumatic occidental) se bazează pe două categorii de semne: fonetice (scrise cu cerneală neagră și reprezentînd intervalele, prin "trupuri"/"somata" și "duhuri"/"pnevmata") și afone (sau "cheironomice", scrise cu cerneală roșie și indicînd duratele, nuanțele, expresia). Desfășurat în special în plan monodic, dar impunînd melosului un rafinament inegalabil, foarte inedit prin inflexiunile microtonale și prin ornamentația luxuriantă, sistemul diastematic bizantin a cunoscut o evoluție complexă, structurată în perioadele: paleo-bizantină (sec. VI-XII), medio-bizantină (sau hagiopolită, sec. XIII-XV), neo-bizantină (sau cucuzeliană, sec. XV - anul 1814) și modernă (sau chrysantică, din 1814, notația fiind valabilă și în zilele noastre). Prezentăm în continuare o diagramă a raporturilor anamorfotice stabilite de principalele elemente semiografice prozodice (accentele ascuțit și grav) în evoluția lor istorică, atît în Orientul cît și în Occidentul creștin.

./.

Fig. 32 - ANAMORFOZELE PRINCIPALELOR ELEMENTE SEMIOGRAFICE (ACCENTELE ASCUȚIT ȘI GRAV)

A.) - ACCENTUL ASCUȚIT

Prozodic → EKfonetic-simplu .... compus → Diastematic-fonetic .... cheironomic →

(ózeta) (ózeta) (ózete) (oxeia) (anatrichisma) (diplé) (phtora) (psifiston)

→ Chrysantic
(oligon) (ipsili) (antichenoma) etc.
→ Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notație modernă

(Virga, Virgula)

B.) ACCENTUL GRAV - FORMA "VARETA"

Prozodic → EKfonetic-simplu .... compus → Diastematic-fonetic .... cheironomic →

(vareta) (vareta) (varete) (varia) (varias) (Kentéma) (piasma) (epegerma)

→ Chrysantic
(chentima) (2chentime) (hamili) etc.
→ Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notație modernă

(Punctum)

B'.) ACCENTUL GRAV - FORMA "PERIOPOMÉIN"

Prozodic → EKfonetic → Diastematic-fonetic .... cheironomic →

(periopoméin) (Kathiotí) (urmatiKí) (Kouphisma) (petasthé) (tromikon) (chorenma)

→ Chrysantic
(petasti) (elafron) (iporoi) (clasma) (eteron) (psifiston) etc.
→ Neumatic-drept .... cursiv .... pătrat (pe portativ) → Notație modernă

(Torculus)

./.

(după Gheorghe Ciobanu - în "Dicționarul de termeni muzicali", Buc., Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984 - pag. 326-339)

În sfîrşit, subliniem faptul că această diagramă, ca şi comentariile care o preced, se referă la etapele majore ale complexului traseu anamorfotic urmat de paleografia muzicală creştină, aceste etape fiind subdivizate la rîndul lor în faze secundare, precum şi în perioade intermediare ce au avut o incontestabilă importanţă în procesul formării meta-limbajului grafic al artei sunetelor. Iată, de pildă, cîteva dintre etapele secundare ale cristalizării notaţiei gregoriene:

1.) – Notaţie în neume-accente sangalliene (ms.359 din Saint-Gall, sec.IX)

2.) da – Neume-accente din Metz (ms.239 de la Laon, sec.IX-X)

3.) – Neume-accente franceze (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)

4.) cdffgfe e – Notaţie alfabetică (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)

5.) – Notaţie diastematică aquitană, cu neumele raportate la o linie ideală (Bibl.Naţ., 776, sec. XI, orig. din Albi)

6.) – Neume raportate la o linie scrisă, conform sistemului lui Guido d'Arezzo (gradualul din Saint-Maur-les-Fossées, sec.XII, Bibl. Naţ., lat. 10.511)

7.) – Notaţie "pătrată", folosită în sec.XIII (ediţia Vaticană)

8.) – Transcriere în notaţie modernă

Tu — es

Fig.33- UN INCIPIT DIN PSALMUL LXXVI
(după Amédée Gastoué, "Arta Gregoriană", Buc., Ed.Muzicală, 1967, pag.100-101)

Menţionăm că, în muzica bizantină, mutaţiile etapelor tranzitorii s-au efectuat în sensul epurării, optimizării hermeneuticii meta-limbajului grafic, de la codurile "esphigmenian", Chartres şi andreatic specifice perioadei paleo-bizantine, pînă la sistemul definitiv adoptat în urma reformei de la 1814, impuse de Mitropolitul Hrisant şi teoretizate de acesta în tratatul "Isagoghi is to theoretikon ke pratikon tis ekklisiastikis musikis" (1821).

./.

Amplul proces al formării sistemelor semiografice creștine nu s-a desfășurat izolat, ci - așa cum am mai relevat - într-o permanentă conexiune cu evoluțiile modalismului, ritmicii, formelor muzicale, dar și a formularelor liturgice, influențate atît de interpretarea diferită (în Orient și în Occident) a unor elemente de natură dogmatică, cît și de o serie de factori de ordin geo-politic. În lipsa spațiului necesar detalierii tuturor acestor aspecte aparent secundare, ne-am rezumat la evidențierea relațiilor anamorfotice stabilite în perspectiva macro-structurală a procesului semiografic, reliefînd constantele arhetipale în lumina diverselor ipostaze ale acestui traseu teo-istorico-muzical, a cărui "textúră" pare să aibă formă unei eterofonii de micro-traiecte ce se despart și se reunesc continuu, influențîndu-se dar și completîndu-se reciproc.

Fig. 34
Fragment sonor în notație hrisantică (se remarcă oligonul cu semnul consonant psifiston)

Sla — vă Ți — e, Doa — mne!

(exemplu extras din "Gramatica muzicii psaltice bisericești" de N. Lungu, București, 1951 - pag. 164)

4.) Formele muzicii paleo-creștine

Și în acest domeniu distingem cu ușurință coordonatele fundamentale ale fenomenului psaltic creștin:

- originea orientală, în special prin filon ebraic (psalmodia, cîntul antifonic) și elin (litania, imnul) - ținînd seama de factura melismatică, vocalizată a melosului ebraic și, respectiv, de modul "**giusto** silabic" de structurare a imnodiei grecești antice;
- existența unui fond liturgico-muzical comun (**nediferențiat** deci în Orient și Occident) în primele 5-6 secole după Hristos, promovînd genuri și forme antifonice, responsoriale și imnice;
- începînd din sec. VII-VIII, apariția fenomenului delimitării celor două ipostaze ale creștinismului muzical, fenomen consfințit prin reforma Papei Grigore cel Mare (595) și, respectiv, prin alcătuirea "Octoih"-ului de către Sf. Ioan Damaschin (la începutul sec. VIII); în domeniul propriu-zis al formelor muzicale, consemnăm apariția Condacului în Biserica Orientală (sec. VI-VII) și cristalizarea structurii muzicale a Missei (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) în Biserica Occidentală, odată cu impunerea cîntului gregorian (în care întîlnim și primele forme tripartite).

Ilustrăm această fascinantă evoluție a imnografiei creștine în primele 8 veacuri prin tabelul cronologic și schemele anamorfotice de mai jos.

./.

TABEL CRONOLOGIC AL EVOLUŢIEI MUZICII CREŞTINE ÎN PRIMELE 8 VEACURI

ORIENT - prima perioadă patristică -

- cca 90-100 - Redactarea "Apocalipsei Sfîntului Ioan Teologul"şi utilizarea (IV,8) formei arhaice "Trisaghion" (Sanctus).
- cca 115 - Introducerea în repertoriul creştin a unui cîntec (carmen) alternat, în formă responsorială.
- cca 205-20 - Atestarea unei Prefeţe înaintea consacrării (în formă redusă) şi a imnului "Aleluia" în antifon, înainte şi după psalmi, ca în ritualul mozaic.

- a doua perioadă patristică -

ORIENT	OCCIDENT
- sfîrşitul sec.III - Imn dedicat Sfintei Treimi.	- înainte de 335 - Şcoală de cînt bisericesc fondată de ep.Silvestru al Romei. - înainte de 355 - Trei imnuri dedicate Trinităţii de Marius Victorinus (formă responsorială cu refren).
- 343-361 - Colecţia laodiceeană menţionează cîntări în legislaţia eclesiastică.	- 360 - Hilaire de Poitiers compune imnuri creştine.
- înainte de 373 - Sf.Efrem Sirul compune imnuri în formă sirică,asemănătoare celor ebraice şi cu refren responsorial.Constituţiile Apostolice includ cele mai vechi formulare liturgice (Liturghia clementină), alături de Liturghia alexandrină a Sf.Evanghelist Marcu şi de Liturghia ierusalimiteană a Sf.Iacob,ce a stat la baza Liturghiilor Sf.Vasile cel Mare şi Sf.Ioan Gură de Aur. Concomitent apare şi Liturghia Darurilor mai înainte sfinţite(numită şi a Sf.Grigorie Dialogul),ce se slujeşte în Postul Mare, continuînd comuniunea euharistică.	- 386 - Şcoală de cînt bisericesc fondată de Sf.Ambrozie,episcop de Milan, creator al unui formular liturgic specific (aşa-numitul "rit ambrozian") implinînd şi îmbogăţirea cîntului ecleziastic cu teme de sorginte populară, adaptate rigorilor dogmatico-estetice (conforme principiului "Magmum plame unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis cofre") ale texturilor sonore de tip "camtus planus", avînd ambitusuri modale lărgite la intervale de cvintă şi sextă (ca de pildă în "Aeterme rerum conditor" şi "Aeterma Christi munera" - cîntări atribuite Sf.Ambrozie). În evoluţia muzicii bisericeşti, stilul ambrozian face tranziţia între cîntul bizantin şi cel gregorian. Bucurîndu-se de o mare popularitate în s.IV, ritul ambrozian s-a extins ulterior pînă în zona Munţilor Pirinei.
- sfîrşitul sec.IV - Sf.Niceta de Remesiana compune celebrul imn"Te Deum laudamus" şi scrie tratatele muzicale	- sfîrşitul sec.IV -Constituirea unui tipic al sărbătorilor variabil,diferit de forma orientală fixă.Fer.Augustin scrie tratatul "De musica",menţionînd

./.

"De vigiliis servorum Dei" şi "De psalmodiae bono" – – lucrări ce marchează o contribuţie esenţială în definirea specificităţii limbajului muzical creştin în contextul ecumenicităţii patristice.

"jubilus"-ul vocalizat şi psalmii din Offertorium şi Communios. Pe lîngă cîntul responsorial se dezvoltă şi cel antifonic.

– 440-61 – Ep. Leon I al Romei alcătuieşte un sacramentar menit să fixeze repertoriul variabil; elementele reunite vor forma "cîntul anual" prin adăugarea gradualului, sau a listei de cîntări.

– a treia perioadă patristică –

– 492-96 – Ep. Gelasiu I al Romei reface sacramentarul lui Leon I, compune imnuri în formă ambroziană şi o litanie diaconală pentru începutul missei.

– începutul sec. VI – Roman Melodul desăvîrşeşte forma imnului bizantin, fiind supranumit "alăuta dumnezeescului Duh". Celebrul său imn "Fecioara azi" a fost scris în urma apariţiei în vis a Maicii Domnului. Prin creaţia sa, impune forma de condac (Kontakion), ce se va dezvolta pînă în sec. VII şi, după o perioadă de decădere (în sec. VIII), se va reintegra în imnografia bizantină.

– începutul sec. VI – Ep. Simah al Romei impune imnul "Gloria in excelsis" în fiecare Duminică şi la sărbătorile sfinţilor (înainte nu se cînta decît la Crăciun). Apare tratatul "De institutiones musicae" de Severinus Boethius, ce preia modurile eline, dîndu-le un sens ascendent.
Adept al concepţiei pytagoreice, Boethius era considerat o "autoritate supremă" a muzicii romane, prefigurînd baza teoretică a reformei gregoriene.

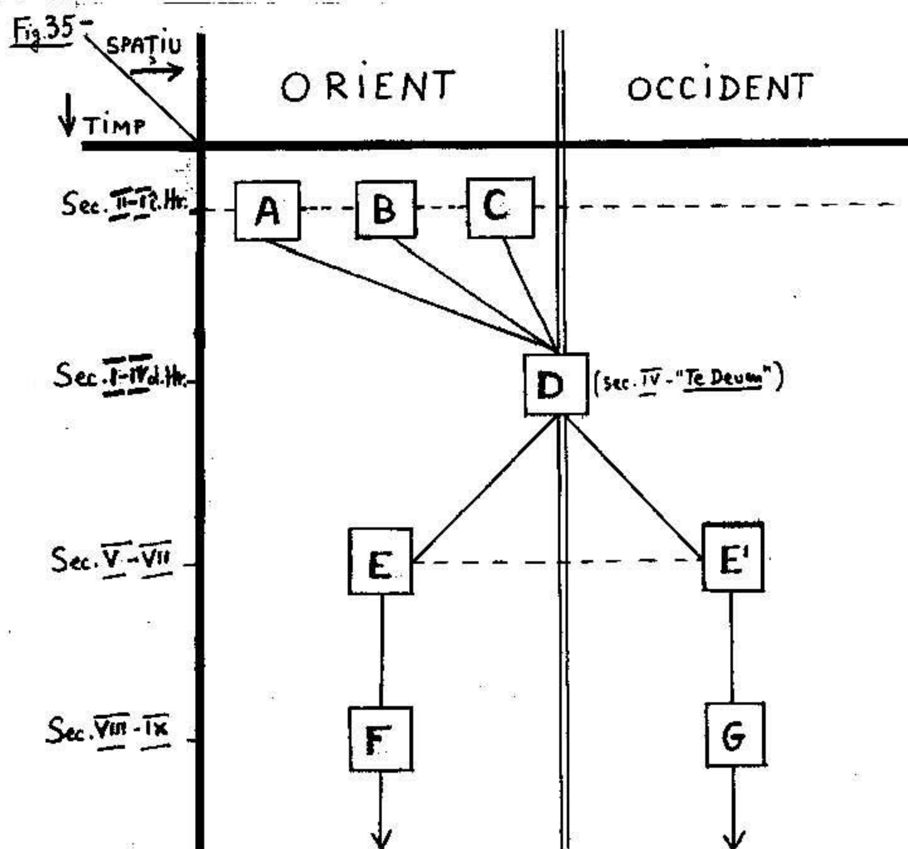
– 529 – Canonul 3 al sinodului de la Vaison prevede introducerea în toate missele a imnurilor "Kyrie eleison" şi "Sanctus".

– 595 – Reforma Papei Grigore cel Mare, unificînd muzica occidentală în toate ipostazele anterior manifestate (celtice, galice, hispanice, ambroziene şi romane)

./.

	- 687-701 - Ep.Sergiu al Romei introduce imnul "Agnus Dei" în missă.
- Începutul sec.VIII-Mitropolitul Andrei de Gortina împreună cu Sf.Ioan Damaschin și fratele său Cosma de Ierusalim stabilesc forma canonului. Prin perenul său "Octoih", Sf.Ioan Damaschin desăvîrșește cîntarea bisericească ortodoxă.	

Putem reda procesul anamorfotic al evoluției istorice a imnografiei creștine în primele 8 veacuri printr-o matrice spațio-temporală, în care marcăm cu [A] litania hindusă, cu [B] psalmodia ebraică, cu [C] imnul păgîn (greco-roman), cu [D] primul imn creștin de largă circulație ("Te Deum" de Niceta de Remesiana), cu [E-E'] forma bistructurală a unor imnuri creștine timpurii, cu [F] ipostaza imnică bizantină și cu [G] cea gregoriană:



./.

Centrînd şi detaliind (la nivelul modúlilor) imaginea, sintetizăm următoarea structură, a cărei configuraţie se fundamentează pe 8 modéle sonore sacre caracteristice spaţiilor şi perioadelor analizate:

Fig. 36 -

A Sâman Hindu
x3 x3
hā - u āj-ya-do-hām etc. (sec. II î. Hr.)

B Pentateuh
Ulgah-tem a-gudat e-zob etc. (sec. II î. Hr.)

C Primul imn delfic
Ke-Klyth'He-li-Ko-na ba-thy-den-dron hai etc. (a. 138 î. Hr.)

D "Te Deum" de Niceta de Remesiana
Te De-um lau-da-mus etc. (sec. IV)

"O quando in cruce"/"Ote to stavro" (imn din secolul VI)

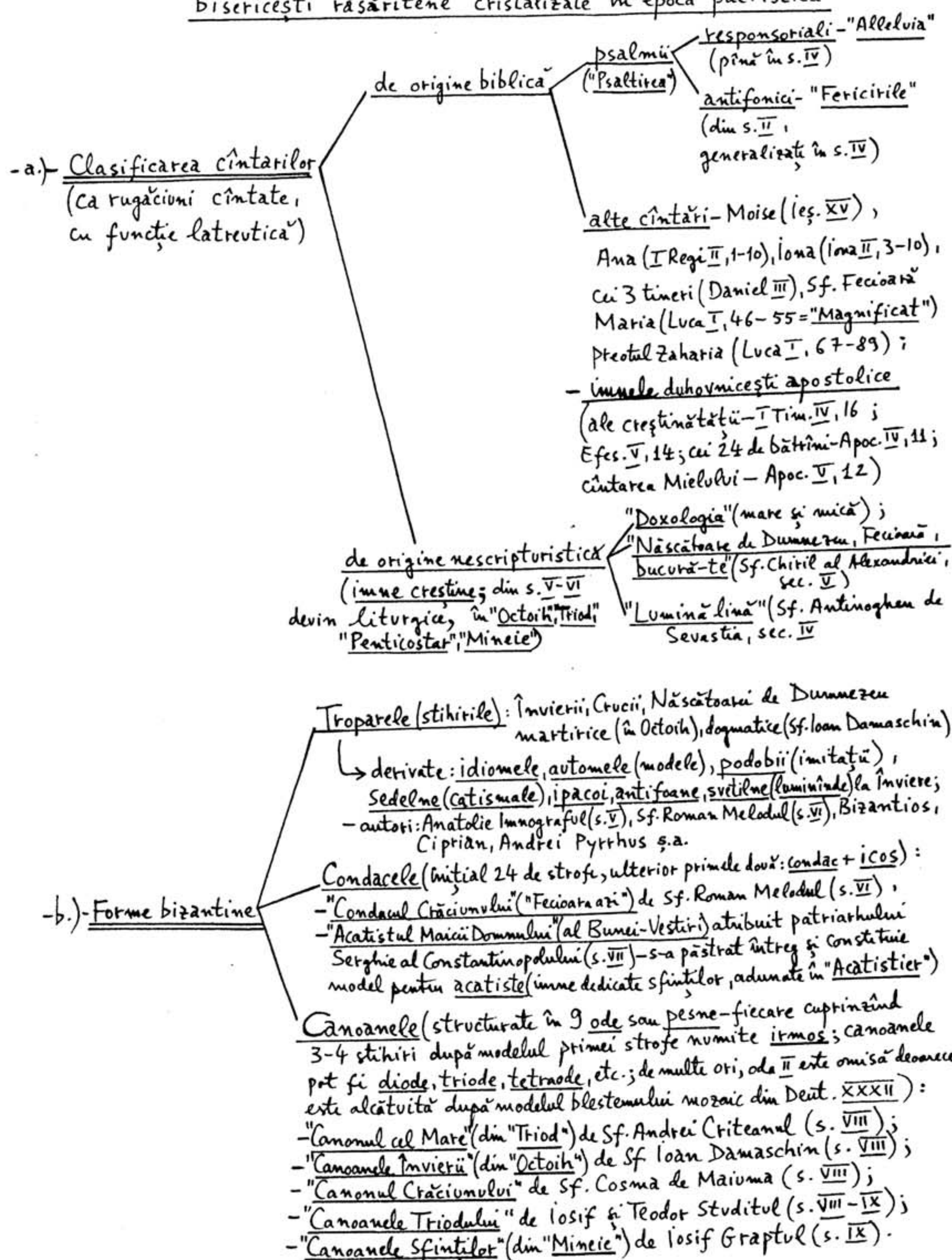
E' Benevent (Italia)
O quan-do in cru-ce con-fi-xe-rant in-i-qui Do-mi-num glo-ri-ae! a-it ad-e-os: etc.

E Bizant
O-te to stav-ro pros-i-lo-son pa-ra-no-mi ton Ki-ri-on tis do-xis, e-vo-a pros av-tous:

G Cînt gregorian
Ky-ri-e e-lé-i-son etc. (sec. VII)

F "Strigările" după Ioan Damaschin (interpretate de Petru Lampadarie)
Ky-ri-e etc. (înc. sec. IX)

./.


Fig. 37 - Tabelul sinoptic al principalelor forme muzicale bisericești răsăritene cristalizate în epoca patristică
-a.) Clasificarea cîntarilor (ca rugăciuni cîntate, cu funcție latreutică)
de origine biblică
psalmii ("Psaltirea")
responsoriali - "Alleluia" (pînă în s. IV)
antifonici - "Fericirile" (din s. II, generalizați în s. IV)
alte cîntări - Moise (Ieș. XV), Ana (I Regi II, 1-10), Iona (Iona II, 3-10), cei 3 tineri (Daniel III), Sf. Fecioară Maria (Luca I, 46-55 = "Magnificat") preotul Zaharia (Luca I, 67-89);
- imnele duhovnicești apostolice (ale creștinătății - I Tim. IV, 16; Efes. V, 14; cei 24 de bătrîni - Apoc. IV, 11; cîntarea Mielului - Apoc. V, 12)
de origine nescripturistică (imne creștine; din s. V-VI devin liturgice, în "Octoih", "Triod", "Penticostar", "Mineie")
"Doxologia" (mare și mică);
"Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te" (Sf. Chiril al Alexandriei, sec. V)
"Lumină lină" (Sf. Antinoghen de Sevastia, sec. IV
-b.)- Forme bizantine
Troparele (stihirile): Învierii, Crucii, Născătoarei de Dumnezeu martirice (în Octoih), dogmatice (Sf. Ioan Damaschin);
derivate: idiomele, automele (modele), podobii (imitații), Sedelne (catismale), ipacoi, antifoane, svetilne (luminînde) la Înviere;
- autori: Anatolie Imnograful (s. V), Sf. Roman Melodul (s. VI), Bizantios, Ciprian, Andrei Pyrrhus ș.a.
Condacele (inițial 24 de strofe, ulterior primele două: condac + icos):
- "Condacul Crăciunului" ("Fecioara azi") de Sf. Roman Melodul (s. VI),
- "Acatistul Maicii Domnului" (al Bunei-Vestiri) atribuit patriarhului Serghie al Constantinopolului (s. VII) - s-a păstrat întreg și constituie model pentru acatiste (imne dedicate sfinților, adunate în "Acatistier")
Canoanele (structurate în 9 ode sau pesne - fiecare cuprinzînd 3-4 stihiri după modelul primei strofe numite irmos; canoanele pot fi diode, triode, tetraode, etc.; de multe ori, oda II este omisă deoarece este alcătuită după modelul blestemului mozaic din Deut. XXXII):
- "Canonul cel Mare" (din "Triod") de Sf. Andrei Criteanul (s. VIII);
- "Canoanele Învierii" (din "Octoih") de Sf Ioan Damaschin (s. VIII);
- "Canonul Crăciunului" de Sf. Cosma de Maiuma (s. VIII);
- "Canoanele Triodului" de Iosif și Teodor Studitul (s. VIII-IX);
- "Canoanele Sfinților" (din "Mineie") de Iosif Graptul (s. IX).

După primele 8 veacuri, putem astfel delimita două ipostaze (sau, mai corect în acest caz, ipostasuri - adică, în limbaj teologic, realități cu un conținut specific prin care se deosebesc de altele de aceeași natură) în muzica Răsăritului și Apusului eminamente creștin al Europei:

- psaltichia (sau papadichia) bizantină, bogată în melisme dar solemnă în caracter, utilizînd - după modelul marilor imnozi și melozi - structuri antifonice și responsoriale în genuri și forme tipice (imne, canoane, condace, irmoase, tropare, idiomele, etc. - cf. Fig. 37, pag. 130; menționăm și existența unor coruri foarte mari, ca de pildă la Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, incluzînd 555 de interpreți profesioniști în timpul lui Justinian și pînă la 600 sub Heraclius;
- cîntul gregorian, mai simplu și exclusiv diatonic ("cantus planus"), grupînd în "Antiphonarium" și în "Liber Gradualis" piese vocale în diferite genuri proprii (imne, jubilații, secvențe, tropi, antiene, etc.).

Între aceste forme răsăritene și apusene, deja statuate ca atare în sec. VIII, putem descoperi și unele identități melodice - reminiscențe ale perioadei "fondului comun" din primele 5-6 secole, adică din perioada ecumenismului patristic -, ca de pildă între anumite irmoase bizantine (avîndu-și originea în "ris-qôlo"-urile sirienilor) și antifoanele gregoriene.

Fig. 38 -

Arhetip psalmodic paleo-creștin: "Credo"-ul Sinodului I Ecumenic de la Niceea (cea mai veche cîntare păstrată integral)

Cre-do in u-num De-um, Pa-trem om-ni-po-ten-tem — etc.

Irmos bizantin: Oda 3 din Protos Canonul 18 (cf. MMB Transcripta VI, pag. 101)

(1) Α-γά-γα-γε με ὁ θε-ός — ἐκ βυ-θοῦ τῶν πται-σμά-των μου. etc.

Antifon gregorian: Antifon pentru Sf. Martin (transcris din Sarum, pag. 591)

(1) Ad-est mul-ti-tu — do — mo-na-cho-rum ac vir-gi-num. etc.

În sfîrșit, trebuie să mai remarcăm că, dacă în general structura cîntărilor bizantine și gregoriene era determinată prin procedeul centonizării (implicînd și o continuă "variație în lanț"), mai întîlnim - în special în muzica apuseană - și unele interesante prefigurări ale formei tripartite, ca de exemplu în cîntarea "Alleluia" (Fig. 39, pag. 132), avînd schema formei:

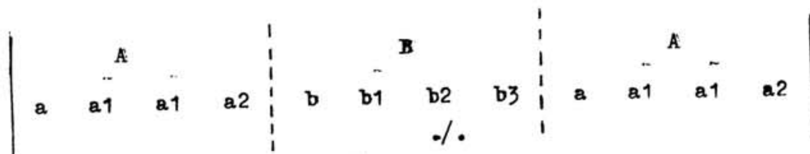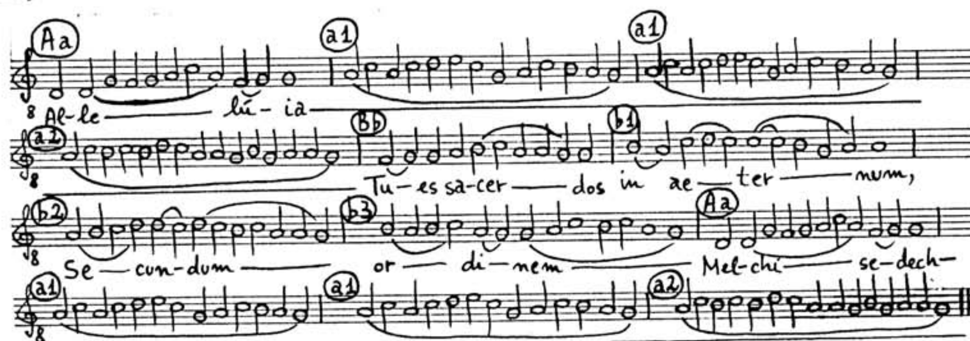


Fig. 39 - "Alleluia" din "Communio" pentru martirii pontifi



5.) Concluzii

Analizînd anumite aspecte definitorii ale raportului anamorfotic Orient-Occident în muzica epocii patristice, putem sintetiza cîteva concluzii semnificative nu numai pentru perioada amintită, ci chiar și pentru întreg destinul creștinismului muzical. O primă idee s-ar referi astfel la importanța deosebită a epocii patristice în formularea principalelor norme ale muzicii bisericești, de la datele ei fundamentale (modalism, ritmică, forme liturgico-muzicale) pînă la subtilele coordonate dogmatico-estetice. În acest sens, remarcăm apariția diferențierilor ce încep să se manifeste în cea de a treia perioadă patristică (461-749), odată cu dezvoltarea poeziei imnologice. Avînd o natură pur formală, aceste diferențieri nu au afectat însă ethosul primordial al psalmodiei creștine nici chiar după Marea Schismă din anul 1054 - act eminamente politic, determinat de factori externi, circumstanțiali: controversa pascală (sec. II) dintre Policarp al Smirnei și Anicet al Romei, în timpul împăratului Antonin Piul (155); discuțiile dintre Calist și Ipolit (sec. III) în legătură cu alegerea Episcopului Romei; atitudinea adoptată - din inițiativa Sf. Ciprian al Cartaginei - față de apostaziați ("lapsi") în epoca persecuțiilor; condamnarea donatismului (ce apăruse în cadrul Bisericii Africane pe fondul concepției novațienilor ce susțineau că valabilitatea Tainelor este condiționată de sfințenia administratorului) la Sinodul de la Cartagina (411); influența pelagianismului (eres de mari proporții apărut în sec. V, impunînd o concepție raționalistă ce ataca antropologia și soteriologia creștină) în gîndirea scolastică apuseană, condamnată ferm de Părinții Răsăriteni și în special de Patriarhul Fotie al Constantinopolului (sec. IX).

Raportate însă la indestructibilul fond comun spiritual sublimat prin Sfînta Scriptură, toate aceste cauze ale "rupturii" din 1054 sînt, evident, superficiale - fapt ce a determinat și ridicarea anatemelor de către Patriarhul Atenagoras al Constantinopolului (1949-1972) și de Papa Paul al VI-lea (1963-1978) în anul 1965, printr-un act confirmat și cu ocazia Conciliului II Vatican*).

Astfel, ceea ce a unit dintotdeauna, unește și va uni în veci spiritualitatea creștină este tocmai esența revelatorie a credinței noastre în Mîntuitorul IISUS HRISTOS, Fiul lui Dumnezeu !

./.

*) - cf. "Unitatis Redintegratio" - Cap. III - I (14-18)

Spre deosebire de filosofia antică păgînă - ce a creat în mod artificial o dihotomie între spirit şi materie, între "res cogitans" şi "res extensa" - teologia creştină a afirmat, prin tezele Sfinţilor Părinţi ai Bisericii (în special Atanasie al Alexandriei, Vasile cel Mare şi Maxim Mărturisitorul), tocmai primordialitatea spiritului, ca factor esenţial, determinant, generator în raport cu materia. Această viziune revelată a Sfinţilor Părinţi a demonstrat încă din primele 5-6 secole d.Hr. că "întreg universul văzut este întemeiat pe o raţionalitate interioară ce constituie structura lui logică şi spirituală" (apud Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu, "Înviere şi cultură"), sau - în terminologia ştiinţifică a sec. XX - că "lumea văzută este fundamentată prin particule nevăzute, că spiritul şi materia, macrocosmosul şi microcosmosul, nu mai sînt două realităţi separate, fiindcă materia nu este decît concentrare de energie şi spirit" (ibidem). Definind materia drept "rezultatul unor schimbări relaţionale între entităţi nonmateriale", fizica fundamentală (şi în special cea cuantică) a păşit definitiv pe calea adevărată a transcendenţei divine, supranaturale. Depăşind deci falsa dihotomie dintre spirit şi materie lansată de Aristotel şi preluată de Descartes (în "Règles pour la direction de l'esprit"-1628 şi în "Discours de la méthode"-1637), dar şi de Kant (în "Critica judecăţii" şi în "Fundamentul metafizicii obiceiurilor"), cultura contemporană revine pe făgaşul originar al recunoaşterii Revelaţiei dumnezeieşti ca vector determinant al actului creator în toate ipostazele sale.

Astfel, prin factorul comun al Revelaţiei divine, creştinismul se identifică cu muzica, ca manifestare a transcendenţei sunetelor. În această ordine de idei, marele muzician şi fenomenolog român Sergiu Celibidache consideră că "arta sunetelor este cel mai scurt drum către eliberare (...) Dumnezeu este libertate (...) Aşa că asta este absolut adevărat - esenţa omului fiind divină, el îşi găseşte în libertate scopul întregii existenţe... Muzica nu este ceva. Nu este existenţială(...) Sunetul, care nu e muzică,

./.

poate, sub condiţie specială, să devină muzică (...) Deci sunetul nu este muzică, ci sunetul prelucrat din punct de vedere spiritual de către conştiinţa omului, poate să ajungă la ceea ce noi numim - fără să putem defini - muzică (...) Nu există muzică "în sine". Spiritul poate ordona sunetul în aşa fel încît să-ţi dea posibilitatea să treci peste sunet, să transcezi*) sunetul... Există atîtea aspecte ale vieţii, pe care noi nu le vedem. Dar noi nu le vedem nu pentru că nu avem ochi, ci pentru că conştiinţa noastră este angajată altundeva..." Expresie a Sfîntului Duh, "muzica nu are durată". Sunetul, ca manifestare posibilă a muzicii, ca "vehicul" transcendental, îi oferă temporalitate, dar de fapt muzica există în afara timpului. Ea are o dialectică sacră, pendulînd între octava "astrală" şi cea "profundă", în aşteptarea Revelaţiei... În această perspectivă, viziunea lui Celibidache se identifică cu teologia revelată a Sfinţilor Părinţi orientali. Ea accede la esenţa adevărului, reflectînd realitatea în virtutea unei moralităţi fundamentale, cosmice, divine. Aceste trăsături îi conferă o extraordinară forţă de persuasiune, dar şi perenitate, de fapt acea atemporalitate ce sublimează marile valori ale Umanităţii printr-o detaşare suverană, independentă de aspectele efemere, periferice, artificiale, ce sînt transgresate în marele traiect metafizic pe calea luminată a Adevărului. Concepţia fenomenologică a lui Celibidache nu este "originală" în sensul superficial şi atît de vulgar pe care "filosofia" şi "cultura" ateistă a încercat, cu trufie luciferică, să îl impună, atît în viaţa socială cît şi în cea artistică, prin aşa-zisa "avangardă". Afirmînd că "nu-i nimic mai ne-original decît tendinţa de a fi original", Celibidache are în schimb o viziune "originară", arhetipală, ce sondează profunzimile infinite ale metafizicii într-o fascinantă perspectivă macro-cosmică, explorînd prin sunet domeniul primordial al Revelaţiei divine ca factor purificator, ca expresie a acelei înălţări pe care anticii o numeau "katharsis". La confluenţă cu poetica matematicilor superioare şi fizicii cuantice - ambele profund marcate de metafizica probabilistică - fenomenologia lui

./.

*)-în sens Kantian, ca depăşire a limitei cunoaşterii experimentale, a realităţii perceptibile

Celibidache reformulează în sens anamorfotic prin meta-limbajul eminamente alegoric al muzicii acele idei esenţiale pe care Sfinţii Părinţi le-au descoperit prin dumnezeiască Revelaţie încă din primele opt veacuri ale creştinismului, sintetizînd astfel criteriile dogmatice ale Predaniei.

Reîntoarcerea ştiinţei şi culturii - după experienţa tragică a "ateismului" şi a "materialismului dialectic" ce a terorizat istoria secolului XX - pe calea cea adevărată a Bisericii demonstrează, o dată în plus, importanţa excepţională a epocii patristice în orientarea umanităţii spre Lumina cea adevărată, ce din Lumină a purces, căci Sfînta Tradiţie este chiar viaţa Bisericii în Duhul Sfînt !

"Mergeţi, învăţaţi toate neamurile, botezîndu-le în numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfîntului Duh, învăţîndu-i să păzească toate cîte v-am poruncit vouă, şi iată Eu cu voi sînt în toate zilele pînă la sfîrşitul veacului"(Matei 28, 19-20) - spunea Mîntuitorul, îndemnîndu-i la propăvăduire pe Sfinţii Apostoli, ai căror urmaşi direcţi au alcătuit - prin opera lor, ca şi prin sublimul, supremul lor exemplu martirologic - Sfînta Tradiţie.

Rolul muzicii sacre în epoca patristică ne apare astfel mai bine conturat, el reprezentînd (prin unitatea multiplelor proiecţii anamorfotice) o adevărată matrice a evoluţiei ulterioare a artei sunetelor. Izvorîtă prin dumnezeiască revelaţie din credinţa cea dreaptă, muzica a fost şi poate redeveni în plan artistic ceea ce reprezintă eterna Biserică în perspectiva posterităţii, într-o perfectă identitate divino-umană.

.------------.

Capitolul IV

REFORMULĂRI ALE TIMPULUI, SPAŢIULUI MODAL ŞI FORMELOR MUZICALE LITURGICE

Motto:
"Şi cîntau o cîntare nouă..."
Apocalipsa XIV, 3

A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice

Motto:
"La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul."
Ioan I, 1

Dimensiunea metro-ritmică este esenţială în definirea domeniului eminamente temporal al artei sunetelor. In acest context, desigur, relaţiile de tip anamorfotic pot avea un rol determinant în realizarea unui proces sonor complex - de la nivelul micro- pînă la cel macro-structural.

Ilustrăm astfel în cele ce urmează tocmai prefigurarea unui asemenea proces anamorfotic, generat - prin proliferare progresivă - de la o celulă primară, reprezentată printr-o formulă ritmică sub-motivică, pe care o considerăm - cel puţin teoretic - drept indivizibilă. Urmînd o anumită experienţă istorică multi-milenară, vom deduce în primul rînd această celulă sonoră dintr-un domeniu sacru, sursă fundamentală de inspiraţie a muzicii bisericeşti: Sfînta Scriptură.

Găsim aici o serie de nume proprii de sorginte ebraică, avînd o structură ritmică (a silabelor) foarte sugestivă. Acest ritm poetic compus, de tipul "peon IV" (piric + iambic), stă astfel la baza numelor patriarhului Aminadáv (Matei I,4), a arhiereului Melchisedéc (Evrei VII,17,21), a oraşelor Ierusalím (3 Regi II,36), Ghenizarét (Mt.XIV,34), Harmaghedón (Har-Megidón - Apoc.XVI,16), a apostolului Vartoloméu, ca şi a altor nume biblice cu o importanţă deosebită în contextul simbolismului scripturistic.

Convertirea ritmului poetic "peon IV" în muzică (Fig. 1) duce la crearea unei formule ritmice frecvent utilizate de-a lungul timpului, aşa cum se poate remarca şi în exemplele reproduse în Fig. 2-6 .

./.

Fig. 1

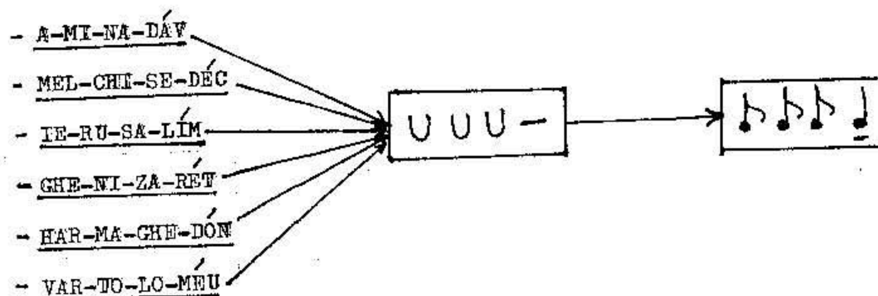


Fig. 2

- RITM BIZANTIN (Panihida - Tropar)

Allegretto

un-de toți Sfin-ții Tăi se o-dih-nesc

[din Nicolae Lungu, Ene Braniște, Grigore Costea: Studii teologice 1-2/1964 - pag. 56]

Fig. 3

- RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditur)

Moderato

Et tem-po-rum das tem-po-ra

[din Victor Giuleanu: Principii fundamentale în teoria muzicii - pag. 208]

Fig. 4

- RITM GREGORIAN (Dies Irae)

♪ ≈ 160
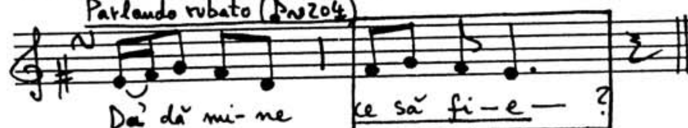
Di-es i-rae di-es il-la

[din ***: Liber Usualis]

Fig. 5
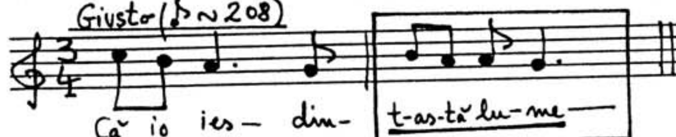
– RITMURI POPULARE ROMÂNEȘTI

PARLANDO RUBATO (Tu meri, bade,-n cătănie)
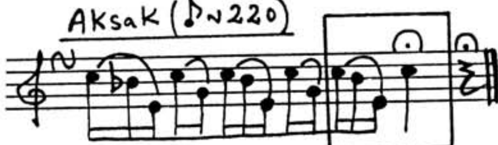


[din Traian Mîrza: Folclor muzical din Bihor - pag. 278]

GIUSTO SILABIC (Hora mortului)



[din Traian Mîrza: Folclor muzical din Bihor - pag. 212]

AKSAK (Chemarea Iancului)
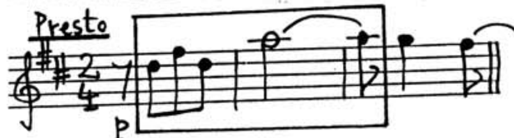


[din Corneliu Dan Georgescu: Repertoriul păstoresc Semnale de bucium - pag. 219]

Fig. 6
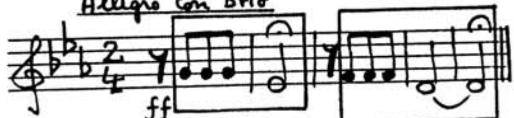
– RITMURI DIN MUZICA CULTĂ

W.A.MOZART - Simfonia în Re major KV 504 (Finale)



[Edition Peters - pag. 52]

L.v.BEETHOVEN - Simfonia a V-a (partea I, "motivul destinului")



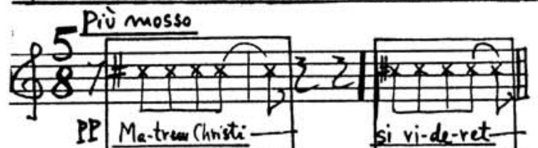
[Edition Peters - pag. 3]

R. STRAUSS - Poemul simfonic "Till Eulenspiegel" (motivul lui Till)



[Edition Peters - pag. 3]
NB - structura "tribrah + troheu" a motivului tinde - ca expresie - spre "peon IV"

K. PENDERECKI - Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam



[Edition PWM - pag. 96]

./.

Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecții anamorfotice ale arhetipului sonor dedus din acel ritm poetic binecunoscut încă din antichitate. Proliferarea muzicală a arhetipului poate urma mai multe căi specifice ritmicii, prin soluții modulante sau/și repetitive.

În grupa factorilor modulanți, includem atît mutațiile ritmice simple (Fig. 7-9 oglindesc recurențele, diminuările, augmentările - cuprinzînd și cele "cu valori adăugate" propuse de Messiaen), cît și alte procedee tipice travaliului anamorfotic (incluziuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări și defazări progresive - ilustrate în Fig. 10-17).

În acest domeniu al factorilor modulanți, tempoul (viteza de derulare a discursului sonor) reprezintă un parametru esențial al anamorfozei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluție lineară fluctuațiile de tempo (Fig. 18) pot produce mutații semantice majore aceluiaș text muzical, în perspectiva politempiei structurale (analizate în "teoria timpului polimodular" emisă de Dr. Mihai Brediceanu și descrisă în Fig. 19) mutațiile de tip agogic pot fi multiplicate într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Fig. 7

- RECURENȚA



NB - Fac excepție formulele non-retrogradabile:



(palindrom ritmic)

În topica lingvistică, palindromul este ilustrat prin "chiasmus" - figură de stil des utilizată atît în literatura latină ("Pro vita hominis nisi hominis vita reddatur..." - Caes. B.G., VI, 16), cît și în cea patristică greacă (ca de pildă în următorul text creștin datînd din sec. IV - text ce era gravat pe vasele circulare, putînd fi astfel citit în ambele sensuri:

<<ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ>>*) - transliterat "nipson anomímata mi mónan opsin")

"Chiasmus" (litera grecească X, ce se citește "hi"):

"Vita hominis"

"hominis vita"

Fig. 8

- DIMINUAREA

Formula α — Rata — Formula β

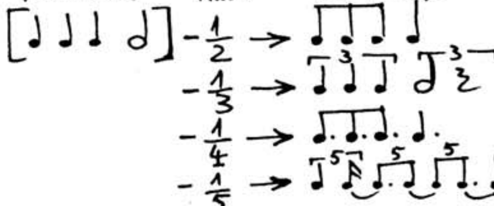
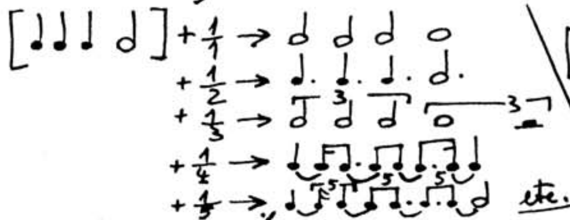


Fig. 9

- AUGMENTAREA



cu valori adăugate



*) "Șterge nelegiuirile, nu doar le privi!"

Fig. 10

- INCLUZIUNEA RITMICĂ

- subritmuri:

Fig. 11

- INTERSECTIA A 2 RITMURI

Fig. 12

- REUNIUNEA A 2 RITMURI

Fig. 13

- DIFERENTA A 2 RITMURI

Fig. 14

- DIFERENTA SIMETRICĂ A 2 RITMURI

Fig. 15

- COMPLEMENTARITATEA RITMURILOR

Fig. 16

- DISPERSĂRI ALE RITMULUI

în sistem binar 1 0 etc.

în sistem ternar 2 1 0 etc.

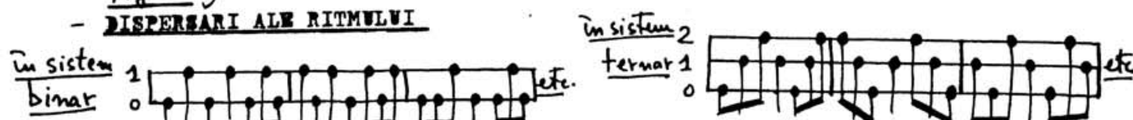


Fig. 18 -FLUCTUATII DE TEMPO

acc. roll. a. r. a. r. a. r. etc.

Fig. 19 -POLITEMPIA STRUCTURALĂ

(puls general)

CANALE V IV III II I

0 1/7 2/7 3/7 4/7 5/7 6/7 1

1/5 2/5 3/5 4/5

1/3 2/3

1/2

perspectivă încetinită

perspectivă accelerată

În categoria **factorilor repetitivi** menționăm procedeele **liniare** (de tip **obstinato**) și cele **imitative** – eminamente polifonice (**canonul**, **invențiunea** și chiar **fuga** ritmică), ca în exemplele oferite în Fig. 20-23.

Fig. 20

– OBSTINATO

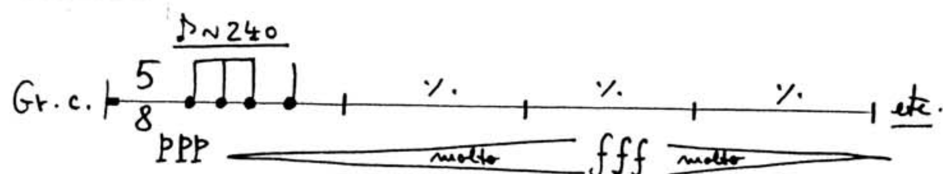


Fig. 21

– CANON (infinit – închis)

A+C=2 Δ
B+D=2 T. Bl.

Ⓐ ♪∼300 5/8 pp sotto voce Ⓑ

Ⓒ Ⓓ molte volte

NB – Măsurile 2-16 sînt modulații anamorfotice ale măsurii 1.

Fig. 22 – INVENȚIUNE

♩∼120

3 Δ 3/4 mp

3 T. Bl. mp etc.

3 Bongos mp

%

Fig. 23 - FUGĂ (Expoziție)

Presto

(♩~240)

S. → Vetro (acuto)

A. → Metallo (acuto-medio)

T. → Legno (medio-grave)

B. → Pelle (grave)

etc.

Legenda: ⊓→ = Subiect / Răspuns

⌴ = arhetipul ritmic {♪♪♪ ♩.}

./.

Toate aceste procedee pot multiplica celula constitutivă (arhetipul ritmic) într-o arie deosebit de diversă, în texturi ample, pînă la nivelul macro-structural propus. O invenţiune sau o fugă ritmică (dezvoltînd deci, implicit, poliritmii) poate evolua şi în spaţii formal mai evoluate, de natură polimetrică şi chiar heterometrică, ca în Fig. 24 şi, respectiv, 25.

Fig 24 - **POLIMETRIE**

Quasi Samba (♩~384)

I. pp

Quasi Bossa Nova (♩~192)

II. pp

Quasi Valzer (♩~96)

III. pp

Quasi Gamelan (♩~48)

IV. pp

(~7,5")

Legenda

I. = Cowbells < acuto / medio

II. = Drums

III. = Δ / Piatto acuto

IV. = Piatto medio / Piatto grande / Tam-tam

NB – └──┘ = arhetipul ritmic {♫♩ ♩} – parţial sau integral (cu sau fără mutaţii)

./.

Fig. 25

- **HETEROMETRIE**

Lontano

~10"

Ptto ac.

Ptto m.

Ptto gr.

Tamt.

etc.

Legenda: = formulele ritmice (încadrate în metri) se repetă liber şi cît mai rapid, până la epuizarea liniei ondulatorii

= cu măturele metalice (con le spazzole)

Exemplele de mai sus relevă tocmai identitatea în micro-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind şi în domeniul ritmicii (inclusiv a celei bisericeşti) specificitatea relaţiilor sonore anamorfotice.

.----------.

./.

E.) Anamorfoze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante

Motto:

"Cuvioasele virtuţi se aseamănă cu scara lui Iacov, iar necuvioasele păcate, cu lanţul care a căzut de pe corifeul Petru. De aceea cele dintîi, înnădindu-se una de alta, ridică la cer pe cel ce le alege; iar cele din urmă strîng cît mai mult pe celălalt."

Ioan Klimax (580-650), "Scara Raiului" (cap. 9, P.G. 88, 841)

Creat printr-o reformulare a tradiţiei modale paleo-creştine (implicînd, la rîndul ei, importante conexiuni cu sistemele ebraice şi greco-romane), sistemul generativ al modurilor glisante este bazat pe aceleaşi patru coloane ce formau - în concepţia lui Aristotel - "corpul armoniei" ("τὸ σῶμα ἁρμονίας"): sunetele "estotes". Reamintim deci schema principalelor funcţii în modurile antice eline, prin reliefarea sunetelor "estotes" (Fig. 26).
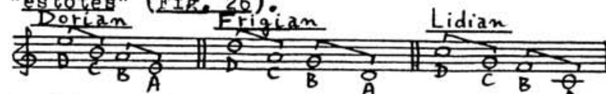


Fig.26 -sunetele "estotes" ale modurilor antice eline

În această perspectivă fixă, cele 4 sunete "estotes" (A,B,C,D) sînt grupate în perechi (A-B şi C-D), alcătuind deci 2 micro-moduri (tronsoane) dispuse la un interval de secundă mare. De regulă, prin transpunerea la o cvintă perfectă a tronsonului A-B (avînd o întindere de cvartă perfectă), se va obţine tronsonul C-D, astfel încît, însumate, cele 2 tronsoane formează o anumită scară modală, avînd genul determinat de structura tetracordurilor A-B şi C-D. Aceste tetracorduri cuprindeau, în interiorul celor 2 perechi de sunete "estotes", aşa-numitele sunete "mobile" ("metaboles") sau "mişcătoare" ("kinumeni"), ce puteau fi acordate pe frecvenţe diatonice, cromatice şi enarmonice (microtonale). Modulaţiile ("peri metabolon") puteau implica schimbarea genului ("modulatio per genus"), a sistemului ("modulatio per systima"), a expresiei ("modulatio per ethos") şi, bineînţeles, chiar a scării modale - în acest ultim caz apelîndu-se şi la mutaţia de tipul "roţii" ("trohos"), specifică muzicii bizantine, ce se produce prin multiplicarea unor micro-moduri infraoctaviante (tricordii, tetracordii sau pentacordii) pe sunetele "estotes" (ce devin astfel şi sunete "sinaphé", de legătură), sau printr-un interval despărţitor ("diazeuxis"). Într-o perspectivă anamorfotică, sunetele "estotes" devin dinamice. Astfel, micro-modul A-B nu mai are un ambitus fix (de cvartă sau de cvintă), ci unul variabil, ce poate evolua - eventual progresiv - de la secundă mică la septimă mare (dar nu mai mult, pentru a nu se depăşi pragul dis-diapasonului în macro-structura modului). De asemenea, transpoziţia lui A-B în C-D nu se reduce la intervalul de cvintă, ci poate evolua tot de la o secundă mică la o septimă mare. Sistematizînd, obţinem 11 specii de sunete "estotes", fiecare cu cîte 11 poziţii caracteristice (Fig. 27), multiplicabile şi prin procedeul "trohos" (Fig. 28).

./.

Fig. 27 - tabloul evoluției corpului armonic al sunetelor "estotes" (prin decalarea progresivă a tronsonului C-D în raport cu tronsonul A-B) conform dinamicii sistemului modurilor glisante. [NB - alterațiile acționează exclusiv asupra notelor precedate (alăturate), fără a influența deci și înălțimile altor sunete, chiar și din aceeași casetă modală.]

Deviaționismul modurilor glisante (de la infra- la superoctaviante.)

	Poz. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Specia I (2m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia II (2M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia III (3m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia IV (3M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia V (4p)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VI (4+)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VII (5p)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VIII (6m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia IX (6M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia X (7m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia XI (7M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							

Fig. 28 - multiplicarea corpului armonic al sunetelor "estotes" în conformitate cu procedeul tradițional bizantin "trohos" (aplicat prin conectarea la sunetul comun "sinaphé" sau prin decalarea intervalică "diazeuxis"), atît în ipostaza "statică" cît și în cea "dinamică" (evolutivă) a modurilor glisante.

— A.) Ipostaza "statică"

Specia III, Poz. 5 — 1.) prin "sinaphé" (x) — 2.) prin "diazeuxis" (⌐¬)

— B.) Ipostaza "dinamică"

- original — Sp. III — Poz. (1) A-B C-D, (2) A-B C-D, (3) A-B C-D etc. (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

- "trohos" prin "sinaphé" (D=A') — A'-B' C'-D' A'-B' C'-D' A'-B' C'-D' etc.

"trohos" prin "diazeuxis" (D-A" = sec. mare) — A"-B" C"-D" A"-B" C"-D" A"-B" C"-D" etc.

%

În interiorul tronsoanelor A-B şi C-D gravitează cîte 1-3 (4) sunete "mobile" (sau "nestatornice" - conform teoriei eline), ce pot avea frecvenţe temperate (diatonice, cromatice) şi/sau **enarmonice** (Fig. 29).

Fig. 29 - EXEMPLE DE GENERARE A UNOR MICRO-MODURI CU 1-2 SUNETE "MOBILE"

Luînd deci în considerare diferitele structuri ale sunetelor "mobile" (implicînd şi nenumăratele ipostaze microtonale, ce pot fi şi ele temperate sau netemperate), nu putem omite faptul că, practic, cele 11 specii (a cîte **11** poziţii) de sunete "estotes" se potenţează astfel la o scară mult superioară, putînd prolifera stfel într-o infinitate de combinaţii modale.

Tot în acest sens, mai semnalăm trei aspecte generale legate de:

1.) configuraţia modurilor glisante, ce nu este întotdeauna rectiliniu-ascendentă (ca de pildă în Specia I-poziţiile 2-11, în Sp.II-poz.3-11, etc.); astfel, jumătate din scări au o formă "frîntă" (de exemplu, în Specia X-poziţiile 1-9, în Sp.XI-poz.1-10, etc.), ce sugerează atît cantitatea (suma frecvenţelor), cît şi calitatea structurii sonore numite "mod", dar care reprezintă şi o adevărată **formulă intonaţională** - în conformitate cu tradiţiile muzicale ebraică, bizantină şi gregoriană, în care de multe ori modurile se confundă cu incipit-urile cîntărilor şi chiar cu anumite motive melodice constitutive;

2.) posibilitatea de a realiza scări modale mixte, în care intervalul A-B este diferit de intervalul C-D nu numai ca poziţie, ci şi din punct de vedere morfologic (de pildă, sunetele "estotes" A-B formează o secundă mare fixă, iar sunetele C-D delimitează o cvartă mărită glisantă; în acest caz, se pot sintetiza scări modale deosebit de complexe, dat fiind faptul că asimetria celor două tronsoane "estotes" (A-B şi C-D) se traduce şi în micro-structura lor, la nivelul sunetelor "mobile" interioare;

3.) existenţa a trei tipuri de glisări (translări) inter-modale ale tronsonului mobil c-d - cea rectilinie (de exemplu, în Specia V - poziţiile 1-2-3-4-5-6-7-8-etc.), cea curbă (de pildă, în Specia II - poziţiile **1-2-3-2-3-4-3-4-5-4-5-6-5-6-7**-etc.) şi cea frîntă, sau "în zigzag" (marcată prin mutaţii bruşte, ca de pildă în Specia IX - Poziţiile 1-4-2-8-5-7-3-9-etc., sau chiar salturi rapide între Specii diferite).

Procesul general al genezei modurilor glisante este reprodus în Fig. 30, ce ilustrează - în regim "static", deci ca într-o fotogramă extrasă din şirul de imagini ce formează o secvenţă cinematografică - un model de sinteză aplicat pe materialul sonor temperat oferit de Specia V - poziţia 7. Acest proces constă în reuniunea unui micro-mod fix (delimitat de intervalul A-B) cu proiecţiile sale plagale (încadrate în C-D) - proiecţii ce se desfăşoară în Fig. 30 la un interval fix (cvinta perfectă), dar care - în principiu - pot evolua în glisări (translări) continue, ce dau naştere unor noi familii de scări modale (unele atingînd şi straturile super-octaviante, ca de pildă poziţiile 8-11 ale Speciei V).

./.

Fig. 30 – exemplu de sinteză modală în regim "static" (sub aspectul corpului armonic "estotes"), în baza materialului sonor temperat oferit de Specia V – poziția 7. [NB – tronsonul A-B este notat prin α, iar cel C-D prin β.]

Specia V – poz. 7 (material sonor temperat)

α β

Micro-moduri autentice (întotdeauna în poziție fixă) ∪ Micro-moduri plagale (în poziție fixă – la cvintă perfectă –, sau glisând)

αI (1 sunet "mobil") – oligocordii
1 2 3 4
– stările 1–4 –

βI (1 sunet "mobil") – oligocordii
1 2 3 4
– stările 1–4 –

αII (2 sunete "mobile") – tetracordii
1 2 3
4 5 6
– stările 1–6 –

βII (2 sunete "mobile") – tetracordii
1 2 3
4 5 6
– stările 1–6 –

αIII (3 sunete "mobile") – pentacordii cromatice
1 2 3 4
– stările 1–4 –

βIII (3 sunete "mobile") – pentacordii cromatice
1 2 3 4
– stările 1–4 –

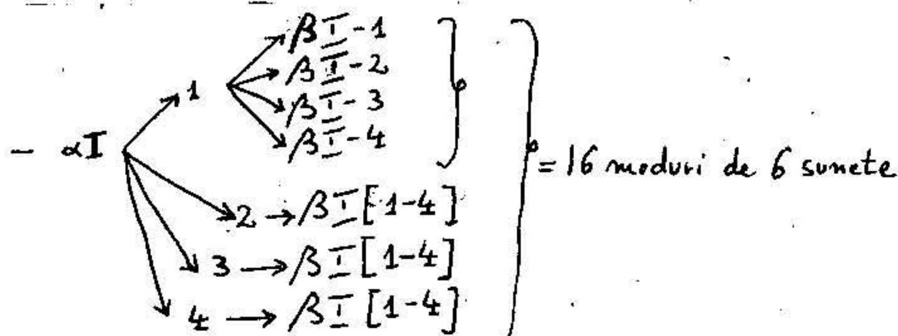
Legenda

⟶ = conexiuni de tronsoane omogene (rezultând moduri uniforme)

- - -> = conexiuni de tronsoane eterogene (rezultând moduri mixte)

./.

Se obţin astfel în total 144 de moduri, după cum urmează:



- $\alpha^{I}[1-4] \dashrightarrow \beta^{II}[1-4]$ = 16 moduri de 7 sunete
- $\alpha^{I}[1-4] \dashrightarrow \beta^{III}[1-4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha^{II}[1-4] \rightarrow \beta^{II}[1-4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha^{II}[1-4] \dashrightarrow \beta^{I}[1-4]$ = 16 moduri de 7 sunete
- $\alpha^{II}[1-4] \dashrightarrow \beta^{III}[1-4]$ = 16 moduri de 9 sunete
- $\alpha^{III}[1-4] \rightarrow \beta^{III}[1-4]$ = 16 moduri de 10 sunete
- $\alpha^{III}[1-4] \dashrightarrow \beta^{I}[1-4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha^{III}[1-4] \dashrightarrow \beta^{II}[1-4]$ = 16 moduri de 9 sunete

Dintre aceste 144 de moduri, 48 sînt <u>uniforme</u> (la nivelul unor scări cu 6,8 şi 10 sunete), iar 96 sînt <u>mixte</u> (pe scări de 7,8 şi 9 sunete).

Sub aspectul genului, întîlnim atît moduri <u>diatonice</u>, cît şi moduri <u>cromatice</u>.

Astfel, <u>modurile diatonice</u> includ pentafoniile anhemitonice, hemitonice şi mixte, toate pentacordiile şi hexacordiile diatonice, toate modurile eline diatonice şi proiecţiile lor gregoriene, ehurile bizantine diatonice (autenticele 1 şi 4, ca şi plagalele lor 5 şi 8), toate modurile populare diatonice de stare majoră (ionic, lidic, mixolodic) şi de stare minoră (eolic, doric, frigic, locric), precum şi toate gamele majore şi minore ce alcătuiesc sistemul tonal diatonic.

Pe de altă parte, <u>modurile cromatice</u> - rezultate tot din combinarea tronsoanelor α şi β ale corpului armonic caracteristic Speciei <u>V</u> - includ toate pentafoniile, pentacordiile şi hexacordiile cromatice, toate modurile eline cromatice, ehul bizantin 2 şi plagalul său 6, toate modurile populare mixte (lidico-mixolidicul cu treapta 4 ridicată şi treapta 7 coborîtă;

./.

mixolidicul-eolicul cu treptele 6 şi 7 coborîte) şi cromatice (de stare majoră - ionicul cu treptele 2 şi 6 coborîte; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate; mixolidicul cu treapta 2 urcată şi cu treapta 7 coborîtă; mixolidicul cu treptele 2 şi 6 urcate; ionicul cu treptele 2 şi 7 coborîte; ionicul cu treptele 2, 6 şi 7 coborîte; ionicul cu treapta 2 urcată şi cu treapta 6 coborîtă; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate şi cu treptele 6 şi 7 coborîte; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate şi cu treapta 6 coborîtă: de stare minoră - eolicul cu treptele 3 şi 6 coborîte şi cu treptele 4 şi 7 urcate; doricul cu treptele 3 şi 7 coborîte şi cu treptele 4 şi 6 urcate; doricul cu treptele 3, 5 şi 7 coborîte şi cu treapta 6 urcată; eolicul cu treptele 3, 6 şi 7 coborîte şi cu treapta 4 urcată; doricul cu treapta 3 coborîtă şi cu treptele 4, 6 şi 7 urcate; frigicul cu treptele 2, 3 şi 6 coborîte şi cu treapta 7 urcată), toate gamele (majore şi minore) cromatizate - ce formează sistemul tonal cromatic, precum şi diferite sisteme tono-modale integrate de 9 şi 10 sunete (cu condiţia ca ele să rămînă octaviante).

Intr-o perspectivă şi mai largă, putem include în această panoramă modală (determinată exclusiv de Specia V-poziţia 7) şi o serie de moduri eliptice de tipul celor oligocordice; de asemenea se pot integra toate modurile obţinute prin temperarea hemitonică a unor scări microtonale (enarmonice) desfăşurate între limite infraoctaviante sau octaviante, ca de pildă cele de sorginte antică ebraică, elină (cu proiecţiile bizantine în modurile 3 şi 7), hindusă (toate "Raga" - Vibhasa, Bhairava, Bhairavi, Todi, Saranga, Shri, Lalita, Puravi, Khammaja şi Kafi), precum şi arabo-persană (din familia asiatică Dastgâhe şi din cea nord-africană Maqâm).

Finalmente, arhetipul modal din Specia V-poziţia 7 poate "produce" cca 200 de moduri diferite; dat fiind faptul că matricea modală prezentată în Fig. 27 (oricum limitată la scări pînă la două octave) include 121 de arhetipuri (11 Specii a cîte 11 poziţii), putem afirma că, în principiu, ea are un potenţial de (121 x cca 200 =) cca 24.200 moduri ! Acestora mai trebuie însă să alăturăm şi numărul practic nelimitat al modurilor efectiv enamornice (temperat şi netemperat microtonale), totalul atingînd deci... Infinitul ! Evident, este imposibil de a epuiza resursele nesfîrşite ale acestei adevărate "Scări a Scărilor sonore" ce are, desigur, şi conotaţii metafizice, în consonanţă cu viziunea eminamente transcendentală a genialului mistic creştin Ioan Klimax (cca 580-650): conform învăţăturii sale, legătură dintre pămînt şi cer este asigurată prin "Scara Sfîntă" văzută de Iacob în vis şi la care face aluzie şi Iisus, atunci cînd vorbeşte despre cerul deschis şi despre îngerii care urcă şi coboară. Este Scara ce duce spre edificarea progresivă a ascetismului, implicînd, în ultimele faze, "metanoia", "hesychia", "apatheia" şi - ca un triumf al

./.

spiritului - unirea cu Dumnezeu !

Acesta este şi sensul esoteric al super-sistemului modal descris mai sus, avînd ca trăsătură specifică tocmai dinamismul procesului generativ, asigurat şi prin mobilitatea scărilor aflate într-o perpetuă modulaţie. Astfel, pornind de la un unic model intervalic primar (ce desemnează şi Specia modală respectivă), scările glisează funcţional dintr-una într-alta, re-proiectîndu-se, re-formulîndu-şi permanent structurile prin schimbările de perspectivă ce caracterizează un fenomen sonor eminamente anamorfotic.

.-------------.

C.) Anamorfoze rituale creștine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore

Motto:
"La început a făcut Dumnezeu
cerul și pămîntul..."
Geneza I, 1

Miracolul Creației a constituit dintotdeauna o problemă esențială pentru toți marii gînditori ai omenirii. Astfel, în decursul timpului, cosmogonia a suscitat în cel mai înalt grad interesul teologilor, filosofilor, oamenilor de știință și artiștilor de a oferi o explicație viabilă - chiar și în plan general - acestui atît de tulburător fenomen universal, ce a determinat și existența umanității în sensurile ei cele mai profunde. Sistematizînd, putem delimita patru principale direcții de gîndire, dintre care primele trei sînt, evident, false:

- concepția dualistă (a școlii lui Platon), conform căreia lumea a fost creată "ab aliquo", din materia eternă (și deci preexistentă), de către Demiurgul ce ar fi avut astfel funcția unui Dumnezeu-arhitect;

- concepția panteistă (a lui Spinoza, Bruno și Hegel), ce consideră lumea drept o emanație a unui Dumnezeu-impersonal;

- concepția materialistă (dezvoltată pe filonul Democrit-Feuerbach-Engels-Marx), ce neagă existența lui Dumnezeu, explicînd apariția materiei (alcătuită din atomi) și a lumii (formată din materie) în mod evoluționist: sub influența dialecticii hegeliene (aplicate însă în sens invers), acest curent filosofic a dus la apariția "materialismului-dialectic", cu teoriile aferente, ca de pildă cea a așa-zisei "evoluții social-culturale" (Morgen, Tylor, Spencer), ale cărei efecte le-am cunoscut direct;

- concepția panenteistă (creaționistă)*), ce demonstrează cu elocvență faptul că lumea a fost creată din nimic ("ex nihilo") de către Logosul dumnezeiesc, în cele șase zile primordiale ale universului (hexameironul). Bazată pe revelația supranaturală - consemnată atît în Sfînta Scriptură (Gen. I; Fapte XVII,24; Ioan I,3), cît și în Sfînta Tradiție (de pildă, prin operele Sfîntului Atanasie, ale Sfîntului Ioan Damaschin, ale Fericitului Augustin, sau prin "Mărturisirea Ortodoxă") -, această concepție a Sfintei Biserici este confirmată și prin cele mai recente descoperiri științifice în domeniile matematicii (metafizica probabilistică) și și fizicii nucleare: particulele elementare, sau nevăzute, indicînd existența acelor "energii necreate" prin care teologia răsăriteană relevă legătura indisolubilă dintre spiritul fundamental și materia (lumea) creată într-o ordine logică (mai precis crono-logică), începînd de la micro-cosmosul "care nu este altceva decît reflectarea raționalității

./.

*) panenteismul implică prezența divină în actul creației - dar nu cu Ființa (așa cum apare în concepția panteistă), ci prin energiile necreate ale lui Dumnezeu, prin lucrarea Sa.

Logosului în structura internă a întregului Univers"
(Preot Prof. Dr. Dumitru Popescu - "Cursul de Teologie Dogmatică şi Simbolică")

În acest context, crearea omului (Gen. I, 26-27; Iov X,8; Luca III,8; Eccl. XII,7; Cor. XI, 8 şi XV, 47; 1 Tim. II,13) apare ca o consecinţă directă a cosmogoniei divine, ce are un explicit caracter antropocentric. Acest amplu proces transcendental este reliefat atît prin Cuvintele Sfinte ale Mîntuitorului (Mc. X, 6-8; Mt. XIX, 4-5), cît şi prin comentariile avizate ale Sfinţilor Părinţi ce insistă asupra faptului că "Dumnezeu a creat pe om cu mîinile Sale din natura văzută şi nevăzută, după chipul şi asemănarea Sa. A făcut trupul din pămînt, iar suflet raţional şi gînditor îi dădu prin suflarea Sa proprie" (Sfîntul Ioan Damaschin).

În ceea ce priveşte crearea sufletelor, ea depăşeşte experienţa şi înţelegerea oamenilor. Pentru creatorul de artă, pentru compozitor în speţă, sufletul este mediul mistic prin care intervine - ca o mîntuire, deci în mod soteriologic - **Revelaţia, Inspiraţia divină**, **determinînd** atît forma sonoră, cît şi fondul ideatic "transcris", pus în pagină de omul-creator ce dă operei sale suflet din sufletul ce i-a fost dat de Dumnezeu-Creatorul...

Inspiraţia fiind - aşa cum am arătat - Revelaţie dumnezeiască, opera creată nu poate fi consecinţa unui aşa zis proces evolutiv-istoric, căci Dumnezeu nu are o istorie, El este etern, El este "Cel ce este, Cel ce era şi Cel ce vine, **Atotţiitorul**" (Ap. I,8). De aceea, capodopera artistică - ca rezultat al adevăratei Inspiraţii divine - are un caracter atemporal, eminamente aistoric. Limitată în timp (conjuncturală unei mode efemere) sau chiar lipsită de viaţă (născută-moartă) este însă făcătura **pseudo-artistică**, "creaţia" urîtă, neinspirată - indiferent de "justificările" evoluţioniste ("progresiste") pe care le clamează autorul, cu luciferică aroganţă...

Depăşind - prin superioritatea dogmei sale - aceste impasuri gnostice, aceste "angoase existenţiale" de sorginte dualistă, panteistă şi mai ales materialistă, Sfînta Biserică are în domeniul artistic o viziune filocalică, centrată pe conceptul Frumuseţii - **concept atît de** sugestiv definit de Fericitul Augustin: "Deoarece în toate artele armonia (convenientia) este plăcută, graţie ei existînd şi fiind frumoase toate cele, ea năzuieşte către egalitate şi unitate fie prin asemănarea părţilor egale, fie prin ierarhizarea (gradatione) celor inegale (disparium).." ("De vera religione" XXX,55). "Tot ce este frumos este bine orînduit" (Ibidem, XVI,77). "Unitatea este forma oricărei frumuseţi" ("Epistole", XVIII). Frumosul dumnezeiesc este astfel Unul, în infinita diversitate a expresiilor sale, căci "El este unul în toate locurile şi întreg în fiecare loc" (Blaise Pascal, "Pensées" - cf. Paul Evdochimov, "Arta icoanei - o teologie a frumuseţii"). Astfel, unitatea în diversitate (deseori relevată în referatul

./.

biblic, ca de pildă Gen. I, 11-12, 20-22, 24-25, 28-30; II, 19-20, etc.) reprezintă şi una dintre temele dar şi modalităţile fundamentale de realizare a Frumosului artistic.*)

Însăşi Biserica - formată din nenumăraţi credincioşi cu trăsături atît de diferite, dar uniţi în gîndirea şi simţirea lor creştină - a fost descrisă metaforic ca un "turn pe ape" (Viziunea a III-a din "Păstorul" lui Herma), "în construirea căruia nu intră decît pietrele bune, în patru unghiuri şi strălucitoare, adică Apostolii şi drepţii, în timp ce pietrele colţuroase şi urîte, adică păcătoşii, sînt aruncate... Cele 7 fecioare din jurul turnului, care transmit îngerilor pietrele spre a fi zidite în turn, sînt puterile Fiului lui Dumnezeu, care insuflă această vigoare pietrelor" (Preot Prof. Dr. Ioan G. Coman, "Patrologie" Vol. I).

Artele plastice au materializat aceste imagini mistice, multiplicîndu-le şi în minunatele mozaicuri creştine preluate în cultura greco-romană din fondul tradiţional ebraic ("pavé" = tablă) - mozaicuri ce erau în principiu sistematizate în patru categorii formale:

- "pavimentum sectile" (cuprinzînd piese - sau pietre - geometrice regulate, ca de pildă varianta "trigonum", cu piese în formă de triunghi);
- "pavimentum tessellatum" sau "tesseris" (cu piese cubice);
- "pavimentum vermiculatum" (cu piese curbe, ondulate, chiar neregulate);
- "pavimentum scalpturatum" (implicînd o tehnică mai sofisticată, în două faze: 1.) trasarea desenului în profunzimea suportului material, realizîndu-se astfel o reţea de "şanţuri"; 2.) umplerea acestor concavităţi cu diferite cimenturi colorate).

Arta mozaicurilor creştine a înflorit atît în Bizanţ (încă din vremea lui Constantin cel Mare), cît şi în Apus, unde menţionăm minunata decorare a cupolei Basilicii "Sf. Petru" din Roma, dar şi lucrării unor meeştrii ca Rozette, Zucchi, Calandria (în epoca Renaşterii) şi Paolo de Cristophoris (la începutul secolului al XVIII-lea).

Urmînd exemplul Sfintei Scripturi - ce are în unitatea ei ideatică, indestructibilă, o structură mozaicată sub aspectul autorilor şi implicit al stilurilor şi genurilor poetice - literatura latină a primelor secole după Hristos a impus o nouă formă specifică - centonul (cento, -nis, derivînd din gr. κέντρων,-ωνὸς şi avînd iniţial semnificaţia de îmbrăcăminte alcătuită din mai multe tipuri de material textil), ce defineşte astfel structura unor opere ca "Medeea" de Hesidius Geta (sec. al II-lea), "Centonul nupţial" de Ausone (369), "Istoria Vechiului şi Noului Testament" de Proba Falconia (secolul IV) şi "Viaţa lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia (secolul V).

./.

*)- principiul "unitas in pluralitate" (sau "e pluribus unum") - în conjuncţie cu sintagma "coincidentia oppositorum" - fundamentează şi estetica creştină a Card. Nicolaus Cusanus (sec. XV).

Genul a fost continuat în Renaştere - prin numeroasele lucrări ale fraţilor Capiluli - şi în special în prima parte a epocii baroce, prin "Cicero princeps" de G. Bellenden (1608), "Aeneis sacra" de Etienne Pleurre (1618), "Cento christianus" de Raoul Fournier (1644), "Cento in christogoniam" de Daniel-Georg Morhof (1657) şi "De bello Siciliae" de R. Ramazzini (1677).

Şi în muzica creştină, centonizarea a reprezentat un procedeu intens aplicat atît în Răsărit (în toate formele şi genurile muzicii bisericeşti), cît şi în Apus (în special în "cantus planus"-ul gregorian). Desigur, printre principalele izvoare pre-creştine, trebuie să menţionăm şi psalmodiile ebraice, constituite în general prin asamblarea unor moduri/motive biblice, ca de pildă Modul Profeţilor, Modul "Cîntecului înalt", Modul Plîngerilor, Modul Psalmilor, Modul Sentinţelor, Modul Iov, Modul Tefilla, etc.

Centonizarea muzicală constă deci în "compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente" (Prof.univ.Dr. Victor Giuleanu - "Melodica Bizantină"), fiind un procedeu tipic de "sinteză a unei unităţi (motivice) superioare din mai multe unităţi (submotivice) premergătoare" (Sigismund Toduţă - "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach", Volumul I).

Sistematizînd multiplele modalităţi de aplicare sonoră a acestei metode constructive, putem afirma că aceasta admite în principiu trei criterii de clasificare, grupate după scara, gradul de control şi perspectivele procesului.

Astfel, sub raportul scării (nivelului) la care acţionează, putem departaja micro-centonizarea (cristalizînd structurile de bază - de pildă, moduri sau motive muzicale - din unităţi elementare infra-modale sau sub-motivice preexistente) de macro-centonizare (ce intervine exclusiv în structura de ansamblu a unei lucrări, alăturînd, de exemplu, în contextul unitar al macro-formei Sfintei Liturghii, diferite cîntări aparţinînd mai multor genuri şi chiar autori).

De asemenea, sub aspectul gradului diferenţiat de control în determinarea reliefului melodic, pot fi decelate structurile libere (quasi-improvizate, pe fondul unor formule fixe, ca în cîntările răsăritene, dar şi în anumite "cantus"-uri gregoriene) şi cele stricte (urmînd "ad litteram" toate indicaţiile de detaliu ale partiturii, ce exclud astfel improvizaţia).

În sfîrşit, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare

./.

a materialului sonor, distingem formele orientate spre orizontalitatea discursului (în special cele de factură bizantină, eminamente monodice - chiar și atunci cînd apelează la suportul isonic) de cele predestinate unor elaborări verticale (și care au un potențial armonico/polifonic sporit, capabil să le proiecteze în ipostazele"cantus firmus"-urilor occidentale).

Exemplele pe care le prezentaăm ilustrează atît cazuri tipice (Fig. 31 -"micro-centonizarea liberă în perspectivă orizontală" întîlnită în cîntarea bizantină, redată prin "Stihoavna" lui Anton Pann, ce se bazează pe formule încheiate prin cadențe perfecte și imperfecte; Fig. 32 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă verticală" specifică "cantus"-urilor gregoriene înrudite cu celebrul imn "Dies irae"), cît și situații în care remarcăm procesul centonizării în diferite combinații și ipostaze intermediare, ca de pildă:

- în Fig. 33 - "micro-centonizarea strictă în ambele dimensiuni (orizontală și verticală)" reflectată printr-un exemplu ales din muzica barocă: "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" de Johann Sebastian Bach (1725);
- în Fig. 34' și 34" - "micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă" în piesa "HΣΥΧÍΑ I" pentru voce/violoncel de Șerban Nichifor - lucrare ce își propune să transpună în universul sonor atmosfera ecstatică ce se crează prin exercițiile spirituale isihaste, proprii ascetismului bizantin. Termenul "IΣΥΧÍΑ" (= Liniște - în sensul păcii divine) sugerează acea stare de grație, de așteptare concentrată a apariției miraculoase a Luminii transcendentale a Taborului în timpul invocațiilor repetate pe textul - derivat din Psalmul 50 (51), 12 - al "Rugăciunii inimii": "Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, mîntuiește-mă pe mine, păcătosul". Rugăciunea se spune în gînd sau pe un ton murmurat, într-o secvențare ritmică acordată cu respirația fiziologică, astfel încît prima parte ("Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu") este sincronizată cu inspirația, iar ultima parte ("mîntuiește-mă pe mine, păcătosul") coincide cu expirația. Concepută pentru un violoncelist ce interpretează - simultan cu cîntul său instrumental - și partea vocală, într-o simbioză dorind să marcheze totala angajare a muzicianului în realizarea acestui act mistic de natură isihastă, lucrarea exemplificată utilizează textul canonic al"Rugăciunii inimii" în patru ipostaze lingvistice, respectiv:

- în ebraică -

"לֵב טָהוֹר בְּרָא-לִי אֱלֹהִים וְרוּחַ נָכוֹן חַדֵּשׁ בְּקִרְבִּי:"

(Lev tahór bera-lí Elohím
Ve ruah nahón hadeș bechirbí)

[Ps. 51:12 - Biblia Hebraica = Ps. 50:12 - Vulgata, Septuaginta]

./.

Anton Pann - "Stihoavna"

CÎNTARE

1 Stihiraric - mod 4 — 2 (m. 4) — 3 (m. 4) — 4 (m. 1) — 5A (m. 1) — 5B (m. 1) — 6 (m. 4) — 7 (m. 4) — 8 (m. 1) — 9 (m. 4) — 10 (m. 4) — 11 (m. 4) — 12A (m. 4) — 12B (m. 4)

Ca-u-tă spre ru-gă-ciu-nea ro — bi - lor tăi ce-ia ce ești cu to — tul fă-ră pri — ha — nă po-to-lind por-ni-ri-le de a-su-pra noa-stră ce — le re — le de tot ne-ca-zul mîn — tu-in — du — ne pre noi că-tre ti-ne u-na te a-vem an-ghi-ră ta — re și ne — miș-ca — tă și a ta fo-lo-sin — tă am do-bîn — dit să nu ne ru-și-năm stă — pî — nă cei ce te che-măm pre ti — ne gră-beș-te spre ru-gă-ciu-ni — le ce-lor ce stri — gă cu cre-din — tă bu-cu-ră-te stă-pî-nă a-ju-tă-toa — rea tu — tu — ror bu-cu-ri — a și a-co-pe-ră-mîn-tul și mîn-tu-i-rea su-fle-te-lor noa — stre.

FORMULE

1 Mod 4 stihiraric C.I. (D – D) | 2 Mod 4 stihiraric - spre bază te. C.P. (D – F2) | 3 Mod 4 stihiraric C.I. (F1)

4 Mod 1 stihiraric C.P. (F – F) | 5A Mod 1 stihiraric (F – etc.) | 5B M. 1 stihiraric (F – etc.) | 6 Mod 4 stihiraric C.I. (F1 – D)

7 Mod 4 stihiraric C.I. (D – F1) | 8 Mod 1 stihiraric C.P. (F) | 9 M. 4 stih. C.I. (D) | 10 → 12B Mod 4 stihiraric. (F1) C. Finală

NB - C.I. = Cadență imperfectă ; C.P. = Cadență Perfectă

Fig. 31 - centonizarea în cîntarea bizantină ("Stihoavnă" de Anton Pann)

-"micro-centonizare liberă în perspectivă orizontală"-

Credo (sec. XI)
Lauda Sion (sec. XIII)
Sanctus (sec. XIII)
Veni Sancte (sec. XIII)
Kyrie (sec. XI)
Te Deum (sec. IV)
Dies irae (sec. XIII)
(var.)
Kyrie (sec. XI)
Agnus (sec. XI)
Victimae Paschali (sec. XI)
Kyrie (sec. XI)
Kyrie (sec. XI)
Kyrie (sec. X)
Kyrie (sec. XI)
Gloria (sec. X)

Fig. 32 - centonizarea în muzica gregoriană ("Dies irae")
- "microcentonizare liberă în perspectivă verticală" -

Str. I – Fraza "a"

Motiv α

Motiv β

Str. II – Fraza "a"

J. S. Bach – "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" (1725)

Formă mică tristrofică construită prin centonizare pe tiparul arhitectonic "A-B-A"

Strofa I		Strofa II			Strofa III	
Per. A		Per. B			Per. A (Repr.)	
Fr. a	+ Fr. a1	Fr. a	+ Fr. b	+ Fr. c.	Fr. a	+ Fr. a1
4	4	4	4	4	4	4
Re: I	I			Re: V	I	I
		La: I	V	I		

Fig. 33 – Exemplu de centonizare în muzica barocă: – "micro-centonizare strictă, atît în perspectivă orizontală cît și în perspectivă verticală" (în ambele dimensiuni)

"HΣYXIAI" per Cello — Şerban Nichifor

Molto Tranquillo e Rubato (quasi improvisando) — >~30"

Voce *) (Baritono)

Violoncellista Strumento: c. La, c. Re, c. Sol, c. Do

sul tasto

sempre PP–PPP immateriale, legatissimo

PP dolce — poco — P

Lev ta-hor bera-lí E-lo-hím —, Ve ru-ah na-hón ha-déș be-chir —

bí —

P espressivo

Ký — ri —

Kí — ri —

PP

Ἰη-σοῦ Χριστέ, Υἱὲ Θε-οῦ —, σῶ-σον με, τὸν ἁ-μαρ-τω-

I-sou Hristé, Ii — e The-ú —, sō-son me, tòn á-mar-to —

poco — mP

P sul ponticello

mP

λόν —

lón —

mP P cantabile

Dó — mi —

mP — PP

ne — Ie-sus Chri-stus, Fi-li-us Dé — i —, pro-pi-ti-us e-sto mi-hi pec-ca-to —

poco — mf dolce

P — mP

*) La voix du celliste.

Fig. 34' – centonizarea în "HΣYXIAI" de Ș. Nichifor

– "micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă" –

Violoncellista

V.

S.

ri

pp

sul tasto

p

Doam-ne Ii-su-se Hris-toa-se, Fi-ul lui Dumnezeu, mi-lu-ieș-

mf

pioso

f patetico

p mp p mp mf

te-mă pe mi-ne, pă-că-tó sul

mp pp

p

sempre pp

poco

pe mí-ne pă-că-tó sul-

p

eco

pp

sempre

pp sul pont.

pp poco perdendosi

perdendosi

(gl. harm. lento - sempre sul pont.)

(sempre sul Re)

(l.v.)

poco a poco perdendosi

ppp lontano

(~6')

(~8')

(București 19-20-X-92

Fig. 34" - continuarea Fig. 34' ("HΣYXIA I")

- în greacă - "Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, Ὑιε Θεοῦ, σῶσον με, τὸν αμαρτολον."

(transliterare: Kírie Iisoū Hristé, Iie Theoū, sóson mé, tòn amartolón.)

- în latină -

- "Domine Iesus Christus, Filius Dei, propitius esto mihi, peccatori."

- şi în română (în forma consacrată expusă mai sus).

Astfel, forma textului micro-centonizat determină şi forma imaginii muzicale atît în micro- cît şi în macro-structură, avînd o desfăşurare "evolutivă" (dinamică) şi "non-evolutivă" (statică) în acelaşi timp - cu observaţia că în acest caz elementul static devine de fapt ec-static (în sensul etimologic al termenului).

Inaugurînd prin "ΙΣΥΧΙΑ I" nu numai un nou ciclu în cadrul creaţiei mele componistice, dar şi aplicarea în plan general a acestei doctrine specifice teologiei bizantine în muzica cultă, consider oportună prezentarea cîtorva principii esenţiale ale isihasmului, marcîndu-i egală măsură specificitatea şi universalitatea, aşa cum a fost ea demonstrată de cel mai important gînditor al ortodoxiei contemporane, Acad.Pr.Prof.Dumitru Stăniloae în cartea "Din istoria isihasmului în ortodoxia română" (reprezentînd o antologie de texte selectate din monumentala sa operă "Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvîrşirii", vol. 8). Insistînd asupra ideii generatoare a isihasmului - unirea dumnezeiască prin viaţă contemplativă - Părintele Stăniloae face apel şi la mărturiile unor mari teologi isihaşti, ca Preacuviosul schimonah Vasile de la Poiana Mărului, stareţul Gheorghe de la Cernica, Părinţii Iosif, Calist Angelicude, Calist şi Ignatie Xanthopol, Calist Catafygiotul, Simeon Noul Teolog, Maxim Cavsocalivitul şi, nu în ultimul rînd, Sfîntul Gheorghe Făcătorul de minuni - arhiepiscop al Salonicului. Relevînd "preschimbarea firii umane prin îndumnezeirea produsă de Rugăciunea lui Iisus, însoţită de căldura iubirii faţă de El", Părintele Stăniloae afirmă că "în general «liniştea» pe care trebuie să o dobîndească omul duhovnicesc este un proces dinamic, deşi liniştea din alt punct de vedere, e o creştere în blîndeţe, în smerenie, dar şi în fericirea iubirii, o tensiune continuă spre Dumnezeu, supremul izvor de iubire, care nu e lipsită de momentele dramatice ale pocăinţei pentru păcatele cele mai subţiri, pe care, cu cît omul e mai progresat

./.

duhovnicește, cu atît le sesizează mai mult în sine, producîndu-i o acută întristare. Și tot acest urcuș sfîrșește în << odihna >> , în iubirea lui Dumnezeu, care nici ea nu e încremenire, ci o lărgire necontenită a ființei umane pentru primirea și iradierea acestei iubiri".

Ritualul isihast este ciclic, căci "cinci sînt lucrurile liniștirii: rugăciunea, sau pomenirea neîncetată a lui Iisus, introdusă prin respirația în inimă, fără nici un fel de gînd... apoi puțină cîntare și citire din Dumnezieștile Evanghelii și din Sfinții Părinți și din capetele despre rugăciune, mai ales ale Noului Teolog, ale lui Isihie și Nichifor; cugetarea la judecata lui Dumnezeu, la moarte și la cele asemenea; în sfîrșit, puțin lucru de mînă; și iarăși trebuie să se facă întoarcerea la rugăciune..." (din "Meșteșugul liniștirii" de Calist Angelicude). Evenimentele componente ale acestui ciclu (ce are un evident caracter simbolic) gravitează așadar în proximitatea Rugăciunii, ca act major, sublimînd și prin cîntări latreutice sensurile cele mai profunde ale vremelnicei noastre treceri prin materie. Vorbind despre ritual și despre jertfă, putem deci vorbi și de o veritabilă formă liturgică în micro-structură (eminamente individuală), avînd și importante conotații muzicale integrate prin centonizare.

Revenind la exemplele de centonizare muzicală, trecem la nivelul macro-structural, desfășurat pe largi arii temporale. În acest sens, Fig. 35 reproduce libretul oratoriului "Dies irae" (1967) de Krzysztof Penderecki, lucrare alcătuită - prin "macro-centonizare strictă" - din fragmente ale textelor aparținînd unor autori antici ((Eschil) și moderni (Aragon, Broniewski, Różewicz, Valery), interpolate cu fragmente din Sfînta Scriptură (Psalmul 114,8; 1 Cor.XV,54-55;Apoc.II,10-11; VI,17;VII,9.XI,2;XII,9;XIII,1,3-5,18; XIX,13; XXI,1). Depășind semnificațiile exterioare ale unui simplu colaj, textul - și implicit muzica (Fig. 36), ce urmărește fidel traseul centonizării literare - rezonează unitar, funcțional, într-un timp poetic etern (sugerat și prin utilizarea exclusivă a limbilor clasice), ce transgresează timpul fizic, într-un impresionant monument sonor dedicat victimelor Holocaustului de la Oświecim, din timpul celei de a două conflagrații mondiale. Concepută într-un flux continuu, generat de tronsoane modale de sorginte serială, muzica este articulată prin intersectarea unor pedale lungi, în registrul grav, cu flash-urile unor texturi sonore, rapide și foarte acute. Aceste contraste extrem de puternice creează

./.

I. LAMENTATIO

Circumdederunt me funes mortis... (Psalmus 114)

Corpora parvulorum
Ab ustrinarum fundo
Provolabunt
Cursu super historiam tendentia.

Corpora iuvenum,
Corpora puellarum
Cum spinarum coronis
Venient undique.

Corpora virorum
A camporum coemeteriis
Victum properabunt
Et libera fient. (Broniewski)

Ecce famis, doloris et tormenti terminus.
Ne Christus quidem hanc perniciei viam confecit
Et tam atrox non sensit discidium
Animae humanae et orbis inhumani. (Aragon)

Corpora a perniciei castris,
Ab oppidis per ignivomas manuballistas transfossis,
Corpora cum laqueo,
Corpora cum vulnere,
Corpora perniciei,
Corpora iniuriae
Catervatim venient,
Numquam requiescent! (Broniewski)

In magnis arcis
Torrefacti glomerantur capilli
Strangulatorum
Et parvae ravi puellae crines in nodum collecti
Quasi cum fasciola muris codicula
Per quam trahunt in ludo
Parum comes pueri. (Różewicz)

II. APOCALYPSIS

...et laquei inferorum supervenerunt mihi. (Psalmus 114)

Qui habet intellectum, computet numerum bestiae: numerus enim hominis est. (Apocalypsis 13)

ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 331—333)

Et vidi de mari bestiam ascendentem, habentem capita septem et cornua decem, et super cornua eius decem diademata, et super capita eius nomina blasphemiae. (Apocalypsis 13)

Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas, qui seducit universum orbem: et proiectus est in terram. (Apocalypsis 12)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλής,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 328—333)

Et admirata est universa terra post bestiam. Et adoraverunt draconem, quia dedit potestatem bestiae: et adoraverunt bestiam, dicentes: Quis similis bestiae? et quis poterit pugnare cum ea? Et datum est ei os loquens magna, et blasphemias: et data est ei potestas facere menses quadraginta duos. (Apocalypsis 13)

...et civitatem sanctam calcabunt mensibus quadraginta duobus. (Apocalypsis 11)

Venit dies magnus irae ipsorum: et quis poterit stare? (Apocalypsis 6)

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἅψωμεν, ἐπεὶ
μοῦσαν στυγερὰν
ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν,
λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους
ὡς ἐπινωμᾷ στάσις ἁμά.

(Aischylos 307—311)

Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat ex omnibus gentibus, et tribubus, et populis, et linguis... (Apocalypsis 7)

Nihil horum timeas quae passurus es. Ecce missurus est diabolus aliquos ex vobis in carcerem ut tentemini: et habebitis tribulationem diebus decem. Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae... Qui vicerit, non laedetur a morte secunda. (Apocalypsis 2)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλής,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 328—333)

...et faciat ut quicumque non adoraverint imaginem bestiae, occidantur (Apocalypsis 13)

μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα
ἀνέκαθεν βαρυπετῆ
καταφέρω ποδὸς ἀκμάν,
σφαλερὰ τανυδρόμοις
κῶλα, δύσφορον ἄταν.

(Aischylos 372—376)

Et vestitus erat veste aspersa sanguine. (Apocalypsis 19)

Et vidi bestiam, et reges terrae, et exercitus eorum congregatos ad faciendum proelium cum illo, qui sedebat in equo, et cum exercitu eius. Et apprehensa est bestia, et cum ea pseudopropheta... Vivi missi sunt hi duo in stagnum ignis ardentis sulphure: Et ceteri occisi sunt in gladio sedentis super equum, qui procedit de ore ipsius: Et omnes aves saturatae sunt carnibus eorum. (Apocalypsis 19)

III. APOTHEOSIS

Absorpta est mors in victoria. (Epistola ad Corinthios prima 15)

Et vidi caelum novum et terram novam. (Apocalypsis 21)

Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria tua?

Ubi est, mors, stimulus tuus? (Epistola ad Corinthios prima 15)

Surgit ventus. Temptemus vivere! (Valery)

Poezję współczesną tłumaczył na język łaciński · Modern poems translated into Latin by · Vers contemporains traduits par · Отрывки современной поэзии перевела · Übersetzung der zeitgenössischen Gedichte von
TYTUS GÓRSKI

Fragmenty Psalmów z · Passages from the Psalms taken from · Extraits de Psaumes tirés du · Отрывки Псалмов по · Auszüge aus den Psalmen nach dem LIBER PSALMORUM CUM CANTICIS BREVIARII ROMANI' Romae 1945
Fragmenty Apokalipsy i 1 Listu do Koryntian według · Passages from Revelations and the First Epistle to the Corinthians taken from · Extraits de l'Apocalypse et de l'Épitre aux Corinthiens d'après le · Отрывки Апокалипсиса и I послания к Коринфянам · Auszüge aus der Offenbarung und dem Korintherbrief nach dem NOVUM TESTAMENTUM GRAECE ET LATINE Stuttgart 1937

Fig. 35 – Libretul oratoriului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki, a cărui macro-structură (literară şi muzicală) a fost sintetizată prin centonizare (Edition PWM) – "macro-centonizare strictă (în tradiţia apuseană)" –

./.

Fig. 36 - Fragment - din partitura oratoriului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki - ce ilustrează funcția integratoare, unificatoare a fluxului muzical într-un moment de joncțiune a 2 texte literare diferite (în limbile greacă și - respectiv - latină).

o tensiune paroxistică, ilustrînd fidel imaginile apocaliptice ale libretului. Interesantă este însă ideea de re-dimensionare a secvenței gregoriene "Dies irae" prin acest oratoriu ce îmbină textele sacre cu cele profane într-o formulă muzicală bazată pe moduri intens cromatizate - deci în afara normelor bisericești tradiționale în Apusul Europei. Astfel, chiar dacă această lucrare nu este canonică, ea are totuși o evidentă inspirație liturgică ce îi conferă o incontestabilă monumentalitate.

Putem oferi și din creația proprie un exemplu similar de macro-centonizare textuală și muzicală, prin cantata "Izvoare 2050" (1978) - lucrare dedicată aniversării primului stat dac centralizat (Fig. 37, 38 și 39).

În sfîrșit, Fig. 40 (pg. 170) prezintă schema formală a unui "Oratoriu ecumenic" (în curs de elaborare), pe care l-am imaginat printr-un proces de macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternînd secțiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic), ce îmbină structuri fundamentale ale Liturghiei Ortodoxe a Sfîntului Ioan Gură de Aur și ale Missei Romano-Catolice. "Formularul" astfel centonizat nu este, binefnțeles, canonic și nici nu își propune să ofere soluții liturgice în afara celor cunoscute și aprobate de forurile bisericești. Proiectul are de aceea un carater exclusiv artistic, re-formulînd, într-o perspectivă pur anamorfotică, atît arhetipuri liturgico-muzicale comune Răsăritului și Apusului, cît și elemente specifice complementare.

Muzica se adresează deci publicului meloman (reunit în sala de concert și nu în spațiul ecleziastic) și este concepută pentru un ansamblu vocal-simfonic complex, implicînd participarea a două coruri dispuse antifonic, precum și cea a orchestrei mari (incluzînd și orga). Textul bilingv (român și latin) relievează și o serie de sincronizări în plan filologic. Dedicat (în spirit apostolic) ideii de unitate creștină în credință și tradiție, acest oratoriu are un sens ecumenic explicit, conform mesajului biblic: "Cînd se vor aduna popoarele împreună, și împărățiile, ca să slujească Domnului..." (Ps. 101, 23).

În concluzie, considerăm că procedeul anamorfotic al centonizării muzicale - ce se încadrează organic și în normele generale ale Sfintei Tradiții - oferă totodată imense posibilități creatoare, născute din paleta practic infinită a combinațiilor libere dintre diferitele constante ale limbajului sonor al Sfintei Biserici. Este, deci, o cale ideală în planul inovației muzicale (eliberate astfel de artificiile unor mode aflate în plină "evoluție istorică și dialectică" spre distrugerea totală a expresiei sonore), dar și o cale a regăsirii originii teofanice și sensului latreutic - ca elemente fundamentale ale artei sunetelor.

x ———————— x

IZVOARE 2050 SOURCES

Campestres melius Scythae
quorum plaustra vagas rite
trahunt domos
vivunt et rigidi Getae
inmetata quibus iugera liberas
fruges et Cererem ferunt
nec cultura placet longior annua
defunctumque laboribus
aequali recreat sorte vicarius.

HORATIUS, Carmina III, 24

O viață mai bună duc sciții din stepă
ce obișnuiesc să poarte pe care
casele lor rătăcitoare ;
la fel și geții cei aspri,
cărora pămintul nehotărnicit
le dă roade și cereale libere.
Nu le place să cultive același
ogor mai mult de un an,
iar după ce au îndeplinit toate
muncile, le urmează alții care,
in aceleași condiții, le iau locul.

HORATIUS, Carmina III, 24

A better life do the Scythians
in the steppe lead
Who would carry their wandering
households on carts
And so would the hard — hearted
Getae
Whose boundless lands
Yield fruit and free crops.
They do not like to till the same
field for more than a year
And after performing all the labours
Others come up to take their places
and do the same.

HORACE, Carmina III, 24

...νεωστεί τε τοῦ βασιλέως Βυρεβιστα πρώτου καὶ μεγίστου γεγονότος
τῶν ἐπὶ Θράκης βασιλέων καὶ πᾶσαν τὴν πέραν τοῦ ποταμοῦ καὶ
τὴν ἐπὶ τάδε κατεισχηκότος γενόμενος...

Neostí te tu Vasiléos Virevista
prótu ke meghístu ghegonótos ton
epí Trákis Vasiléon ke pásan tín
péran tú potamú ke tín epi táde
katishikótos ghenómenos... *

ANÔNUMOS

Și in timpul din urmă regele
Burebista ajungind cel dintii și
cel mai mare dintre regii din
Tracia și stăpînind tot teritoriul
de dincoace de fluviu (Dunăre)
și de dincolo...

Decretul dionysopolitan
in cinstea lui Acornion ;
inscripție în marmură
descoperită la Balcic

And latterly King Burebista having
become the first and greatest of
all Thracian Kings ruled over all
the territory lying on either side
of the river (Danube)...

Decree inssued in Dionysopolis
in honour of Acornion ;
an inscription on marble
found in Balcic

Dehinc regnante Gethis Buruista
Dicineus venit in Gethiam quo
tempore Romanorum Sylla potitus
est principatum. Quem Dicineum
suscipiens Buruista dedit ei pene
regiam potestatem, cuius consilio
Gethi Germanorum terras, quas
nunc Franci optinent populati sunt.

JORDANES, Getica XI, 67

Apoi, in vreme ce la geți domnea
Burebista, a venit in Geția Deceneu,
pe timpul cind Sylla a pus mina
pe putere la Roma. Primindu-l
pe Deceneu, Burebista i-a dat
o putere aproape regală. După sfatul
acestuia, geții au inceput să
pustiască pămînturile germanilor
pe care acum le stăpinesc francii.

JORDANES, Getica, XI, 67

Then, while Burebista reigned
over the Getae, Dicineus came to
their country, at the time when
Sylla seized the power in Rome.
Welcoming Dicineus, Burebista
invested him with almost royal
attributes. On his advice, the Getae
started plundering the lands
of the Germans which are now owned
by the Franks.

JORDANES, Getica, XI, 67

Antonius proconsul in Thracia
parum prospere rem gessit.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Proconsulul Antonius a întreprins în
Tracia o acțiune lipsită de succes.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Proconsul Antonius undertook
a compaign without succes
in Thracia.

TITUS LIVIUS, Periochae, CIII

Vinum ad se omnino importari
non sinunt, quod ea re ad laborem
ferendum remollescere homines
atque effeminari arbitrantur.

JULIUS CAESAR,
De Bello Gallico, IV, 2, 6

Importarea vinului e cu desăvîrșire
interzisă fiindcă, după părerea lor,
vinul moleșește pe oameni și îi face
incapabili de a rezista la oboseală.

JULIUS CAESAR,
De Bello Gallico, IV, 2, 6

The import of wine is strictly
forbidden, for, in their opinion,
wine enervates men and nakes
them unable to withstand fatigue.

JULIUS CAESAR,
De Bello Gallico, IV, 2, 6

Unde et pene omnibus barbaris
Gethi sapientiores semper extite-
runt Grecisque pene consimiles...

JORDANES, Getica, 40

De aceea geții au fost totdeauna
superiori aproape tuturor barbarilor
și aproape egali cu grecii...

JORDANES, Getica, 40

Therefore the Getae have always
been superior to other barbarians
and almost equal to the Greeks...

JORDANES, Getica, 40

* Transcriere fonetică.
Phonetical transcription.

Fig. 37 – Libretul cantatei "Izvoare 2050" de Şerban Nichifor, alcătuit – prin centonizare – din diferite fragmente de izvoare istorice scrise (aparţinînd unor autori antici greci şi latini), referitoare la primul stat dac centralizat, condus de Burebista.

5 Brilliante sempre gridare [~]

S.

NO-ME-NOS!

- TÍN DE TELEFTÉAN KE MEGHÍSTIN ÁLOSIN U PRO PLIÓNON
I PENDÍKONDA KE EKATÓN ETÓN
ÍHON DE KE TÁFTIN GHÉTE KE TAS EN TIS ARISTERÍS
TU PÓNTU PÓLIS MÉHRI APOLLONÍAS...
- DEHINC REGNANTE GETHIS BURUISTA
DICINEUS VENIT IN GETHIAM
QUO TEMPORE ROMANORUM SYLLA POTITUS EST PRINCIPATUM...
- QUEM DICINEUM SUSCIPIENS
BURUISTA DEDIT EI PENE REGIAM POTESTATEM
CUIUS CONSILIO GETHI GERMANORUM TERRAS
QUAS NUNC FRANCI OPTINENT POPULATI SUNT...
- ANTONIUS PROCONSUL IN THRACIA
PARUM PROSPERE REM GESSIT...
- VINUM AD SE OMNINO IMPORTARI NON SINUNT
QUOD EA RE AD LABOREM FERENDUM REMOLLESCERE HOMINES
ATQUI EFFEMINARI ARBITRANTUR...
- UNDE ET PENE OMNIBUS BARBARIS GETHI SAPIENTIORES
SEMPER EXTITERUNT GRECISQUE PENE CONSIMILES...

4/4

α+β

A.

NO-ME-NOS!

Brilliante, ben marcato (♩ = 126)

Cor. 1 2 3 4

Tr. 1 2 3 4

Trb. 1 2 3

Tuba

8

4/4

Timp.

T.-tam *sff* l.v.

Pf. *sff* *secco*

α+β Vlc.

α+β Cb.

Fig. 38 - Fragment din partitura cantatei "Izvoare 2050" de Şerban Nichifor (Ed. Muzicală, Bucureşti - 1978)

./.

MOBILE - VIOLINI I (α+β)

sempre *fff* molto cantabile

1 ♪ = 300

2 ♩ = 126

3 ♩ = 108

4 ♩ = 136

Fig. 39 - Fragment din partitura cantatei "Izvoare 2050" de Şerban Nichifor - mobile sonore reprezentînd centonizarea unor melodii populare româneşti (ordinea de execuţie este aleatorie) ./.

Legenda

- (L) = secțiune liberă
- (S) = secțiune strictă
- (L/S) = secțiune parțial liberă, parțial strictă

I.) Liturghia Catehumenilor

1.) Introducere
- a.) Enarxis - Introitus - (L.)
- b.) Ectenia - Kyrie eleison - (S.)
- c.) Antifonul "Mărire..." - Gloria in excelsis Deo

2.) Lecturi biblice
- a.) Sfînta Evanghelie (în recitativ coral) - (L./S.)
- b.) Omilia - Predica (recitativ solistic recto-tono) - (L.)
- c.) Ectenia întreită și Rugăciunea respectivă - (S.)

II.) Liturghia Credincioșilor (Euharistică)

3.) Pregătirea Sfintei Jertfe
- a.) Heruvicul - (L.)
- b.) Vohodul mare - Offertorium - (L./S.)
- c.) Simbolul Credinței - Credo - (S.)
- d.) Rugăciunea teologică - Prefațiunea - (L.)

4.) Anafora
- a.) Trisaghionul biblic - Sanctus(et Benedictus) - (S.)
- b.) Rugăciunea hristologică-euharistică - (L.)
- c.) Cuvintele Mîntuitorului - Prefacerea - (L.)
- d.) Anamneză și Epicleză - Misterul credinței (Mysterium fidei) - (L.)

5.) Împărtășirea
- a.) Rugăciunea Domnească - Pater noster - S.
- b.) Înălțarea și Frîngerea Sf.Agneț - Agnus Dei - (S.)
- c.) Ectenia "Drepți, primind..." - (L./S.)

6.) Încheierea
- a.) Imnul "Fie numele Domnului binecuvîntat..." (Aleluia) - (L.)
- b.) Psalmul XXXIII - (S.)
- c.) Apolisul - "Dominus vobiscum ... Ite,missa est" - (L/S.)

Fig. 37 - "ORATORIU ECUMENIC" (sinopsisul unui proiect muzical în curs de elaborare)

- "macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternînd secțiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic)" -

Capitolul V
"LITURGHIA COSMICĂ" - REPERE ESTETICO-DOGMATICE ALE MUZICII SACRE

"Cînd te apropii de Chivot, gîndeşte-te că El te aşteaptă de douăzeci de veacuri..."
Fer. Josemaría Escrivá de Balaguer, "Camino" (537)

A.) Introducere

"Musica cosmică se poate observa cel mai bine în lucrurile pămînteşti sau cereşti, în diversitatea elementelor şi a anotimpurilor - şi chiar dacă sunetul ei nu ajunge la urechile noastre, ştim totuşi că în cer există o armonie muzicală (harmonia modulationis)".
Aurelianus de la Moûtiers-Saint-Jean (sec. IX), "Musica disciplina"

Sub genericul "Liturghia cosmică" - inspirat de tratatul omonim al marelui teolog german Hans Urs von Balthasar - cea de a doua parte a prezentului studiu îşi propune să evidenţieze o serie de aspecte fundamentale, de natură arhetipală, ce au determinat dezvoltarea anamorfotică a muzicii creştine în contextul unui proces universal de promovare a Sacrului sonor, incluzînd - evident - şi elementele definitorii ale altor culturi religioase. Şi din această perspectivă, creştinismul îşi demonstrează superioritatea unei credinţe unice, născute din teofanie - prin revelaţia supranaturală a Logosului întrupat - integrînd deci, prin însăşi esenţa sa, tot ceea ce Umanitatea a acumulat în domeniul cunoaşterii energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, genialul istoric al religiilor Mircea Eliade arăta că experienţa spirituală "specifică populaţiilor rurale era alimentată de ceea ce s-ar putea numi un <<creştinism cosmic>> . Ţăranii din Europa înţelegeau creştinismul ca o liturghie cosmică. Misterul hristologic angaja deopotrivă destinele Cosmosului. <<Natura întreagă suspină în aşteptarea Învierii>> : iată unul dintre motivele centrale atît ale liturghiilor pascale, cît şi ale folclorului religios al creştinătăţii orientale. Solidaritatea mistică cu ritmurile cosmice... se află în centrul vieţii religioase a populaţiilor rurale, mai ales al celor din Europa de sud-est." ("Myth and Reality" - cap. "Creştinismul cosmic")

Astfel, şi în muzică (ca formă a energiilor necreate), α şi ω, Începutul şi Sfîrşitul tuturor sistemelor paralele şi aparent disjuncte (dezvoltate în domeniile modal, metro-ritmic şi spaţial) converg spre un "punct" tainic, întîlnindu-se în Fiinţa incognoscibilă a lui Dumnezeu, reflectată simbolic prin imaginea Sfintei Cruci ("axis mundi") înscrisă în cercul eternităţii. Această formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc" (Fig. 1) stă la baza tuturor sistemelor modale (delimitînd celula ireductibilă a sunetelor "estotes"), metro-ritmice (dezvoltate conform principiului "sectio aurea" – aplicat în structurarea pulsaţiilor) şi macro-spaţiale (ilustrînd funcţia de "axis mundi" a Sfintei Cruci şi în organizarea spaţiului exterior).

Fig. 1 - Forma arhetipală a "crucii înscrise în cerc", ce generează – prin proiecţie anamorfotică "– şi sistemele specifice muzicii (ca fenomen tri-dimensional), definind structurile de natură intonaţională (tono-modală), temporală (metro-ritmică) şi spaţială (topologică, acusmatică).

[analog "De laudibus Sanctae Crucis" - Raban Maur, sec. IX]

B.) "Musica Caelestis" - cosmogonia şi "armonia eternă a sferelor"

"Iată musica cerească (caelestis) care este principiul întregii musici cosmice (mundanae), începutul şi obîrşia musicii umane (humanae) şi a celei instrumentale (instrumentalis)."

Anonim, "Musica Bibliotheca Casanatensis", 2151 (Pietzsch, 122 - apud W.Tatarkiewicz, "Istoria esteticii")

"Acelaşi principiu ce potriveşte emiterea sunetelor conduce şi firile muritorilor... Căci prin aceleaşi relaţii numerice prin care sînt armonizate sunetele neegale, merg alături vieţile şi trupurile, incompatibilităţile elementelor şi armonia eternă a întregii lumi."

Anonim, "Musica enchiriadis" (Gerbert, I, 172 - apud W.Tatarkiewicz, "Istoria esteticii")

"O sferă invizibilă este imaginea sferei vizibile pre-existente în mintea artistului."

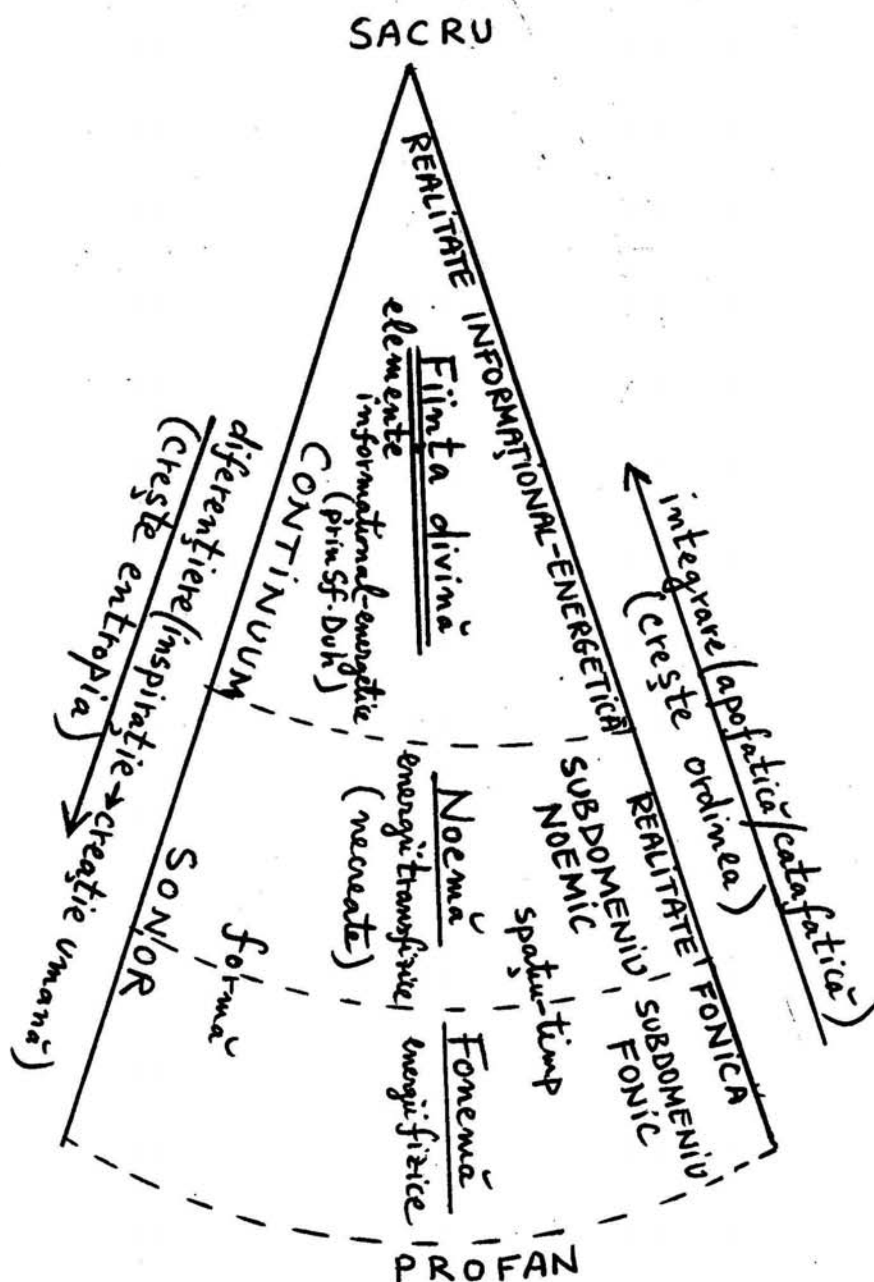
Nicolaus Cusanus (1401-1464), "De ludo globi"

Sunetul - ca "fenomen complex" (Victor Giuleanu) - poate fi definit în virtutea celor trei funcţii esenţiale de natură fizică (ca vibraţie), fiziologică (ca impuls vital) şi psihologică (în raport cu sufletul, deci sub aspect psiho-somatic, pnevmatologic).

Toate aceste ipostaze sînt însă reductibile - în sens fenomenologic - la ideea de vibraţie, ce are, în afara aspectelor fizice, multiple conotaţii metafizice. Astfel, hinduismul asimilează în general lumea vibraţiilor ("Nada") spaţiului eteric şi în special Cuvîntului Sacru, ce reprezintă o materializare - prin sunet - a spiritului, o formă de teofanie. In această perspectivă mistică (analogă şi esteticii fenomenologice a marelui muzician român Sergiu Celibidache), muzica reflectă tocmai factorul intermediar dintre absolut şi relativ, dintre idee şi materie, dintre obiect şi subiect (cărora le aparţine în egală măsură), desemnînd în consecinţă modulul operaţional, metabolul divino-uman al raportului anamorfotic transcendental. Substanţa eminamente spirituală, inefabilă a sunetului îi relevă acestuia valenţele supranaturale (magice, religioase, ezoterice) ale căror origini se confundă cu însăşi originea cosmosului (Fig. 2-7).

./.

Fig. 2 - Model cosmofonic generator



Propagarea undelor informațional-energetice în procesul anamorfotic specific fenomenului creației muzicale (cf. schemei "diapazonului" divin)

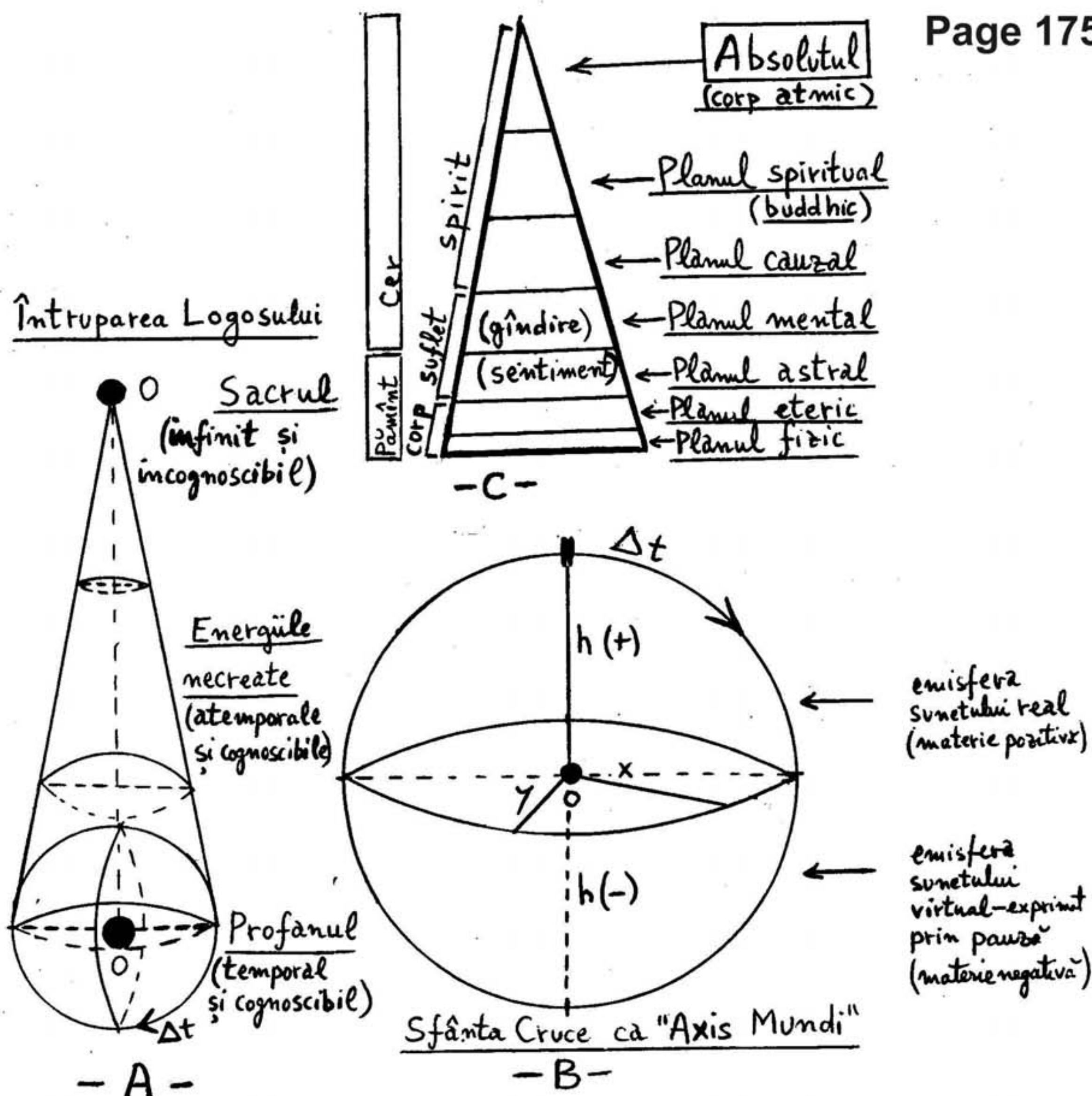
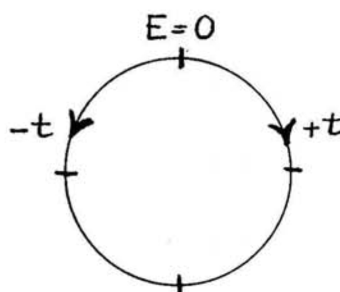


Fig. 3- Crearea "macrocosmosului" sferei sonore [A] generate de "microcosmosul" punctului original (morfema notată cu O) prin cele 4 dimensiuni constitutive: trei dimensiuni spațiale — cuprinzînd coordonatele rectilinii (x = abcisa frecventelor ; y = ordonata spectrelor armonice ce determină structurile timbrale) și înălțimea (h = volumul, intensitatea sonoră) — ce se proiectează în cea de a patra dimensiune – timpul (notat cu Δt) [B].

Fig. 4 – Proiecții anamorfotice ale percepției Timpului Sacru*) în religiile naturale (A), în monoteismul iudaic (B) și în cel creștin (C)

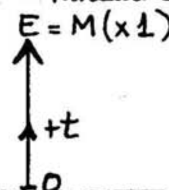
(cf. Mircea Eliade – "Myth and Reality")

A.) religiile cosmice (naturale): sistem repetitiv (ciclic) non-evolutiv, bazat pe mitul reiterării Cosmogoniei (întoarcerea la Origine – "regressus ad uterum") prin reversibilitatea timpului: pozitiv (direct) și negativ (recurent)



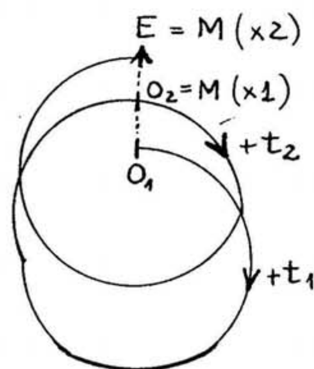
O = Originea (facerea) lumii, Cosmogonia
E = Eshatonul (sfîrșitul lumii) Apocalipsa
+t = timpul pozitiv (din "trecut" spre "viitor")
-t = timpul negativ (din "viitor" spre "trecut")

B.) monoteismul iudaic: sistem evolutiv, bazat pe mitul înnoirii lumii pe o axă temporală lineară și ireversibilă – ce admite exclusiv timpul pozitiv; momentul Eshatonului (E) este marcat de venirea lui Messia (M), implicînd distrugerea totală ("Holocaustul") a vechii lumi și înnoirea Cosmosului ("un cer nou, un pămînt nou" = Paradisul regăsit)



NB – +t (timp "istoric") = timp profan

C.) monoteismul creștin: sistem repetitiv-evolutiv (spiralat), sintetizînd – într-un timp ireversibil (pozitiv) – elementele ciclice (cosmice) și cele lineare, în 2 faze determinate de cele 2 origini (Cosmogonia și Nașterea lui Iisus Hristos ca Logos Întrupat, Messia); Eshatonul (Apocalipsa) va fi marcat de Parusia Domnului (M × 2) și de Judecata de Apoi – determinînd înnoirea Cosmosului și reinstaurarea timpului edenic (cosmic).



---

*) χρόνος πρῶτος

Fig. 5 - Funcțiile muzicii în viziunea lui Aristoxenos - sec. IV î. Hr.
(după P. Marquard - "Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos", 1868)

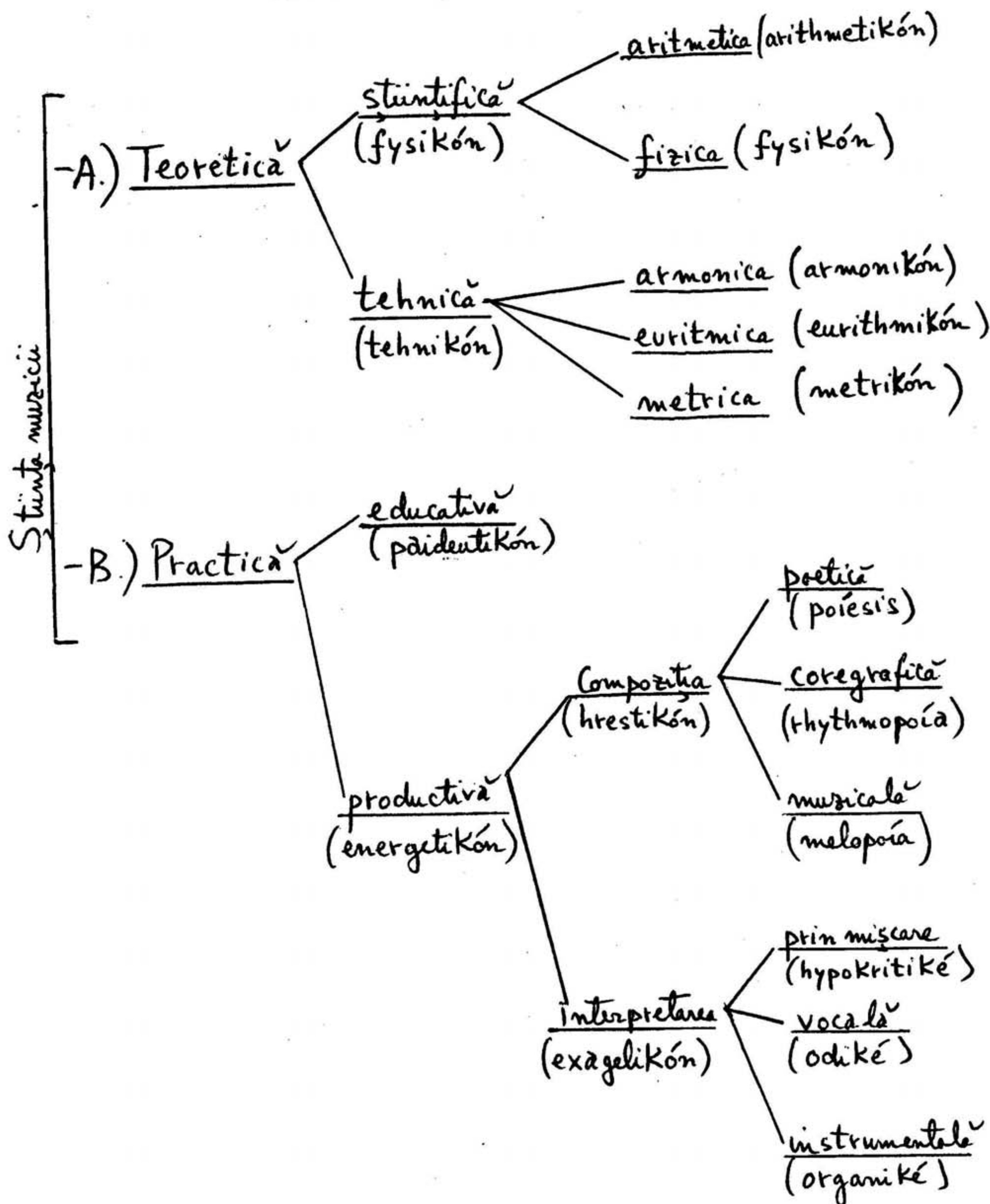


Fig. 6 - Funcțiile muzicii în concepția scolastică a evului mediu apusean

- A.) Musica caelestis
(ca model al "armoniei eterne" la Cassiodor)

↓

- B.) Musica mundana

a.) clasificare după "factura sonoră"
- Musica monodica (simplex vel civilis)
- Musica polifonica (composita vel regularis vel canonica)

b.) clasificare conformă concepției asupra consonanțelor (implicînd și cromatizările)
- Musica vera et necessario (diatonică)
- Musica ficta (cromatică)

c.) clasificare după genuri și norme tipologice obiective
- Musica harmonica (vocală)
- Musica organica (instrumentală - suflători)
- Musica ritmica (instrumentală - percuție și corzi)

Încadrarea muzicii în sfera celor șapte arte liberale,

cuprinzînd
- Trivium (arte retorice): gramatica, dialectica (logica) și retorica
- Quadrivium (arte matematice): aritmetica, geometria, muzica și astronomia

Fig. 7 – Evoluția stilistică a muzicii creștine

(NB – împărțirea nu este strictă, manifestându-se și interferențe stilistice)

Paleocreștinism – tip ierusalimitean, sirian, egiptean, elenistic (sec. I – IV)

– Ambrozie (s. IV)
– Niceta de Remesiana (s. IV) – "De Ps. bono"
– Efrem Sirul

Apus (Roma →)

– **Bazilical** (s. IV – IX) – neumatico-ekfonetic de tip ambrozian, galican, mozarab, roman
– reforma gregoriană (s. VI – VII)
– apogeu în epoca carolingiană (s. VIII – IX)

– **Romanic** (s. IX – XII) (galo-roman) – polifonie primitivă vocal-instr. (organum, discant, motet, conductus, gymel, faux-bourdon)

(Marea Schismă (1054)) – – – – –

– **Gotic** (s. XII – XIV) – Ars Antiqua – sc. Notre-Dame (Léonin, Pérotin) (s. XII – XIII)
– Ars Nova (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut) (s. XIV)

– **Renaștere** (s. XV – XVII) – sc. franco-flamandă (Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, J. des Près, O. di Lasso, Clemens non Papa, Palestrina, Andrea și Giovanni Gabrielli); Praetorius, Eckardt, etc.

(Reforma (Confessio Aug. 1530)
Contra-Reforma (Trident 1545–63)) – – – – –

– **Baroc** (s. XVII – XVIII) – stilul Contra-Ref. (apare omofonia) "Societas Jesus" (Frescobaldi, Corelli, Torelli, Vitali, Marcello, Albinoni, Vivaldi, Lully, Couperin, Schütz, Buxtehude, J. S. Bach, Händel, Glück)

– **Rococò** (s. XVIII) – stilul "perucă", de curte (Louis XIV, Louis XV) (Scarlatti, Sammartini, Pergolesi, Cherubini, etc.)

(Revoluția Franceză, 1789 (cu efect secularizant)) – – – – –

– **(Neo-)Clasic** (s. XVIII – XIX) – Haydn, Mozart, Beethoven

– **Romantic** (s. XIX – XX) – Schubert, Mendelsohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Gounod, Liszt, Verdi, Brahms, Dvorak, Franck, Bruckner, d'Indy, Rimski-Korsakov, etc.

– **Modern** (s. XX) – Debussy, Stravinsky, Respighi, Honegger, Ives, Messiaen, etc.

– **Post-modern** (sf. sec. XX) – Penderecki, Kl. Huber, Goreckis, Arvo Pärt, etc.

(nominalizările nu sunt exhaustive)

Răsărit (Const. →)

– **Paleobizantin** (s. IV – XII)
– neumatico-ekfonetic (din s. V – VI) (Anatolios, Roman Melodul, Germanus, Andrei Criteanul, Sergius din Constantinopol, Ioan Damaschin, Cosma de Ierusalim, Th. Studitul – melozi)
– Octoih – s. VIII
– Condacarian (din s. IX), de factură repetitiv evolutivă

– – – – –

– **Mediobizantin** (s. XII – XVIII)
– cucuzelian (din s. XIII) (apare procedeul "roții" și arborele ehurilor) (melurgi – Ioan Kukuzeles, Mihail Aniniotul, I. Glykes, I. Kladas, Em. Duka, Xenos Korones, Iovașcu Vlahul)
– sc. de la Putna (sec. XV) (Evstatie Protopsaltul, Dositheos Ieromonahos, Theodulos Monahos, Ioannes Domestikos, etc.)
– procesul de românire [prin:
· Șărban, Protops. Țării Rom. (c.1675–1760)
· Ioan sin Radului Duma Brașoveanu (î. s. XVIII)
· Naum Rîmniceanu (î. s. XVIII)
· "Psaltichia Rumânească" a Ieromon. Filotei sin Agăi Jipei (1713)]
– Petru Lampadarie Peloponesios (act. 1764–78)

– **Neobizantin** (ref. hrysantică) (înc. s. XIX – XX) (Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax, Grigore Levitul)
– psalți compozitori: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Teodor Georgescu, Teodor Stupcanu, I. Popescu-Pasărea, etc.
– comp. români: G. Musicescu, Gh. Dima, Eus. Mandicevschi, D. Kiriac, Gh. Cucu, I. D. Chirescu, Paul Constantinescu, N. Lungu, D. Popovici, S. Toduță, Gh. Dumitrescu, S. Drăgoi, D. Cuclin, Al. Alexandrescu, etc.

Muzica – ca expresie inefabilă dar perceptibilă a numărului-idee – are deci capacitatea de a oglindi "raporturile existente între ordinea umană şi cea cosmică" (Alain Daniélou), inclusiv acea tainică "lume astrală" a sunetelor pure, inaudibile – ca de pildă presupusele "armonice inferioare" deduse de Paul Hindemith.

În ciuda aparentei fragilităţi a constituţiei sale imateriale, sunetul muzical are o forţă irezistibilă, atît în sens benefic (în melo-terapie), cît şi malefic (producînd, de exemplu, în unele ritualuri tibetane, sinuciderea cîntăreţului prin explozia cutiei craniene). De altfel, literatura vedică evocă în tulburătoare metafore puterea colosală a eternului sunet primordial:

"girām asmy ekam akṣaram
yajñānām japa-yajño 'smi
sthāvarāṇām himālayaḥ"
(transliterare din sanscrită)

"din vibraţii, eu sunt «om» transcendental,
din sacrificii, eu sunt cîntăreţul numelor sfinte,
din gîndurile nemişcate, eu sunt Himalaya"
(Bhagavad-gītā, cap. "Opulenţa Absolutului")

Acest text sacru evidenţiază şi faptul că, încă din perioada pre-creştină, sacerdoţii (adică şamanii, vrăjitorii, magicienii, înţelepţii, preoţii sau leviţii – la evrei) erau şi muzicieni, calităţile de "maeştri spirituali" fiindu-le potenţate prin cele de "maeştri cîntăreţi".

Sunetul primordial apare şi în imaginea arhetipală a Cuvîntului dumnezeiesc – conformă referatului biblic –, prin evocarea insistentă a Logosului creator, atît în primele versete ale Pentateuhului mozaic (Gen. 1-3), cît şi în textele neotestamentare, ca de pildă la începutul Sfintei Evanghelii după Ioan (1,1 – cu concordanţe în Pild. 8,22-25; Ioan 8,58; 17,5; 1 Ioan 1-2; Col.1,17; Apoc.19,13):

"La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul."

De altfel, textele scripturistice referitoare la Cosmogonie (în special în cartea întîia a Pentateuhului, "Geneza") sunt esenţiale şi din punct de vedere muzicologic; ele sugerează astfel

./.

şi momentul apariţiei muzicii îngereşti ("Musica Caelestis"), ce coincide cu crearea lumii nevăzute (înaintea celei materiale), încă din Prima Zi a Hexaimeronului.

Ideea cosmofonică a preocupat şi marile spirite ale antichităţii eline, începînd cu genialul Pitagora (sec.VI î.Hr.), cel ce a reuşit să descopere la "canonul" (monocordul) său proporţiile şi armoniile sacre ce "acordează" prin sunet micro-structura umană la macro-structura universului.*) Două milenii mai tîrziu, în sec. XVII(d.Hr.), medicul şi hermeneutul Michael Maier scria, în "Voile d'Isis", că "în marele sistem al acestui Univers există un diton (sau o terţă) de la Pămînt - care e baza - pînă la sfera Lunii; de acolo pînă la Soare - care e inima - există un diapent (sau o cvintă), iar de la Soare pînă la ultimul cer - un diapason (sau o octavă), în aşa fel încît prima distanţă este compusă din 18 come (sau intervale), cea de a doua din 36 come şi cea de a treia din 62 come. În micro-cosmos (sau în "mica lume"), adică în om, se remarcă o proporţie asemănătoare între principalele părţi, care sunt ficatul, inima şi creierul - măsurînd de la baza plantară a picioarelor, dar nu în maniera matematicienilor şi a geometrilor, ci aşa cum fac fizicienii."

Remarcăm că modul construit după aceste calcule (18 36 62) coincide cu unele sunete caracteristice majorului melodic, indicat mai tîrziu de Hans Kayser (în baza descoperirilor astronomice ale lui Johann Kepler) drept mod cosmic (dedus - prin calcul logaritmic - din distanţele planetelor ce formează sistemul nostru solar). Această fascinantă perspectivă noetică a "cosmosului armonic" - bazată pe concepţia filosofico-matematică canonică a lui Pitagora, cu directe aplicaţii acusmatice - a dus în timp la cristalizarea fenomenologiei muzicale ca ştiinţă specifică artei sunetelor, atît în latura ei speculativă (raţională), cît şi în cea aperceptivă (senzorială, implicînd "teoria ethosului"). În această amplă evoluţie muzicologică, decisivă a fost astfel contribuţia antichităţii eline, în special în definirea muzicii de pe poziţii complementare, ce au permis sintetizarea unei imagini obiective şi subiective în acelaşi timp a domeniului sonor în ansamblul său. Menţionăm în acest sens, alături de filosofii "canonişti" (din şcoala pitagoreică), pe cei "armonişti" (din şcoala aristotelică), "eticişti" (Damon şi şcoala platoniciană) şi "formalişti" (epicurienii hedonişti şi stoicii).

./.

*) - Această idee a fost dezvoltată şi în literatura patristică, Sfîntul Atanasie cel Mare definind raţionalitatea internă a universului drept "ordinea armonioasă a cosmosului" ("panarmonios kosmou sintaxis").

Referitor la ideea cosmofoniei, Strabon ("universul a luat ființă din armonie") și Aristotel ("armonia astrelor se produce ca o armonizare sonoră"; "sunetul astrelor, care se mișcă în cerc, devine armonie" - din tratatul "Despre cer") reiterau principiul pitagoreic, cu atît mai mult cu cît Platon avertiza asupra gravelor dezechilibre social-politice (!) ce pot fi produse prin alterarea expresiei muzicale ("tropos") - respectiv a structurilor modale și metro-ritmice. Această interesantă teză - susținută și de unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului XX, Arthur Honegger - este confirmată din plin prin muzica timpului nostru, lovită simultan de excesele "elitiste" ale unei "avangarde" isterizate, ca și de "bombardamentul informațional" al așa-ziselor "muzici de masse"[*)], propagînd mesajul lui Antihrist... Proliferate la scară planetară grație mass-mediei, aceste "produse sonore" au, în egală măsură, conotații patologice și apocaliptice, demonstrînd totodată (în sensul ei negativ) și teoria pitagoreico-platonică a ethosului sonor. Pe de altă parte, existența "răului" este explicată și prin parabola creștină "a grîului și a neghinei" (Matei 13,24-30), admirabil interpretată într-una din omiliile marelui teolog contemporan Fer. Josemaría Escrivá (în volumul "Quand le Christ passe", "De Boog", Bruxelles, 1989): "cînd slugile iresponsabile l-au întrebat pe Stăpîn de ce a crescut neghina pe cîmp, răspunsul acestuia a fost evident: <<inimicus homo hoc fecit>> . Iată vrăjmașul ! Noi, creștinii - ce aveam datoria să păzim ca tot ceea ce Creatorul a pus bun în lume să se dezvolte în serviciul adevărului și binelui - am adormit (ce tristă lenevie, în acest somn!), în timp ce dușmanul și cei care-l serveau au lucrat neîncetat. Iată de ce acum neghina a crescut, iar sămînța ei abundă în toate părțile..."

Investigațiile cosmonoetice ale filosofilor antici au fost continuate în Evul Mediu (în special prin mișcarea scolastică), în epoca modernă (animată de spiritul Renașterii) și în cea contemporană (atît de contradictorie !) - într-o dezvoltare istorică schematizată în planșele anexate (Cap. IX / A). Astfel, fiecare imagine reprezintă o "fotogramă" a acestui "film" al anamorfoticii sonore, demonstrînd viabilitatea concepției acusmatice în toate configurațiile ei eminamente ciclice, reliefate atît la nivelul structurilor modale fundamentale (înscrise în clasele arhetipurilor "pentatonice" - Cap.IV/B - și "heptacordice" - Cap.IV/C -, incluzînd, desigur, variantele "defective", "îmbogățite" și "integrate"), cît și

./.

[*)] de la "Internaționala" bolșevică la "rock"-ul internaționalist, ambele fiind manifestări ale ateismului ocult de tip "New Age".

la cel temporal, specific sistemelor metro-ritmice (de la pulsațiile primordiale, pînă la marile cicluri formale - Cap. IV/D).

În conformitate cu principiul fenomenologic al "reducției", cele mai complexe procese anamorfotice pot fi astfel ilustrate (sugerate) prin modéle grafice unitare, într-o notație muzicală determinată orizontal de abscisa combinațiilor (sau a concatenațiilor sintactice) și vertical de ordonata selecțiilor (sau a echivalențelor paradigmatice). Continuînd "reducția", am evidențiat în toate aceste planșe (compuse din scheme și figuri cu valențe sintetice) amprenta arhetipului transcendental al Sfintei Cruci, al cărei sens profund mistic a fost revelat și prin imaginea hierofanică a cuvintelor lui Ponțiu Pilat, procuratorul roman al Iudeii, adresate cu dispreț biciuitului, umilitului, condamnatului la moarte Iisus Hristos: "Ecce homo !"*) - acel "om" fiind însă... DUMNEZEU !!!

.—————.

*) - Ioan 19, 5: "ἰδοὺ ὁ ἄνθρωπος!" ("Iată Omul !")

C.) Timpul sacru şi funcţia contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale spiritualităţii ortodoxe *)

"Fără necontenitele emanaţii de lumină, de putere creatoare şi desăvîrşitoare, misterul ar fi lipsit de un rost de fecundare a spiritului, el ar fi ca şi cînd n-ar exista, necontribuind cu nimic la sporirea luminii..."

Dumitru Stăniloae, "Spiritualitatea Ortodoxă" ("Teologia Morală Ortodoxă", Vol. III)

"De la începutul veacului acestuia, atît artele plastice, cît şi literatura şi muzica au suferit transformări atît de radicale, încît s-a putut vorbi despre o << distrugere a limbajului artistic >>... Contemplînd unele opere recente, ai impresia că artistul a vrut să facă tabula rasa, suprimînd întreaga istorie a artei. E vorba de ceva mai mult decît de o distrugere, este o regresiune către haos, către un fel de massa confusa primordială... S-a stăruit mai puţin asupra a ceea ce s-ar putea numi miturile elitei, îndeosebi asupra acelora care se cristalizează în jurul creaţiei artistice şi a răsunetului ei cultural şi social... Poate niciodată în istorie artistul n-a fost mai sigur ca azi că, cu cît se va arăta mai îndrăzneţ, mai iconoclast, mai absurd, mai inaccesibil, cu atît mai repede va fi recunoscut, lăudat, răsfăţat, idolatrizat. În anumite ţări s-a ajuns la un academism de-a-ndoaselea, la un academism al "avangardei", în aşa măsură, încît orice experienţă artistică ce nu ţine seama de acest nou conformism riscă să fie înăbuşită, sau să treacă neobservată... Avem de-a face cu triumful absolut al revoluţiei permanente... Dacă << Finnegan's Wake >>, muzica atonală sau taşismul pasionează elitele, faptul se explică şi prin aceea că asemenea opere reprezintă lumi închise, universuri ermetice, în care nu se pătrunde decît cu preţul unor uriaşe dificultăţi care ar putea fi comparate cu probele de iniţiere ale societăţilor arhaice şi tradiţionale. Avem pe de-o parte sentimentul unei "iniţieri", aproape dispărut din lumea modernă; pe de altă parte, afişăm - faţă de "ceilalţi", faţă de "masse" - faptul că facem parte dintr-o minoritate secretă; nu dintr-o "aristocraţie" (căci elitele moderne se îndreaptă spre stînga), ci dintr-o gnoză, ce are meritul de a fi deopotrivă spirituală şi laică, opunîndu-se atît valorilor oficiale, cît şi bisericilor tradiţionale..."

Mircea Eliade, "Myth and Reality"

Ţinta spiritualităţii creştine este îndumnezeirea omului, în baza dogmei trinitare şi în conformitate cu învăţăturile hristologice şi pnevmatologice ale Bisericii. Astfel, unirea cu Dumnezeu este trăită, experimentată, ea avînd ca efect direct o intensificare a energiilor duhovniceşti şi a harismelor - fenomen amplu analizat în operele Sfinţilor Grigorie Palamas şi Simeon Noul Teolog, ca şi în scrierile lui Nil Ascetul şi Maxim Mărturisitorul.

Marile etape ale vieţii spirituale - atît de importante şi pentru muzicianul creator sau interpret -, implică viaţa activă, practică (πρακτικός = lucrător) a eliberării de patimi (ἀπάθεια), dar şi viaţa

./.

*)- în lumina teologiei mistice (apud Vl. Lossky), ce nu separă domeniul discursiv al teologiei - şi implicit al esteticii creştine - de trăirea mistică, analogă şi trăirii muzicale (ca act cu valenţe latreutice).

contemplativă (θεωρετικός= privitor) ce poate permite cunoașterea naturală (filosofico-morală,"sub specie aeternitas") și cea teologică (mistagogică, tainică) a energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, cele trei mari etape sunt: purificarea, iluminarea și desăvîrșirea (îndumnezeirea).

- 1.) Purificarea de patimi prin virtuți se realizează riguros, în conformitate cu dispozițiile celor trei metode duhovnicești sintetizate în cadrul Bisericii Răsăritene: "Scara Raiului" - prefigurată în secolul al VII-lea de Ioan Scărarul (Climacos) și care cuprinde 30 de trepte -, "Centuria" lui Calist și Ignatie Xantopol - scrisă în secolul al XIV-lea, această "Metodă și regulă exactă" structurează procesul purificării în 100 de trepte - și "Cuvintele" lui Isac Sirul - metodă mai puțin riguroasă decît precedentele, dar importantă în analiza fenomenologică a patimilor și virtuților (fiind centrată pe ideea supertabilității în cadrul purificării).

- 2.) Iluminarea este a doua mare etapă a vieții spirituale, implicînd următoarele aspecte adiacente:

- a.) conștientizarea Darurilor Sfîntului Duh, adică a celor șapte virtuți (temerea, tăria, sfatul, știința, cunoștința, înțelegerea, înțelepciunea), primele două fiind - după Sf. Maxim Mărturisitorul - virtuți practice, ale discernămîntului (διάκρισις), iar celelalte cinci - virtuți teoretice, ale cunoștinței (γνῶσις), ca expresie a credinței contemplative.

- b.) contemplarea naturală reprezintă "înțelegerea parțială a lui Dumnezeu în Creație" (cf. Hans-Urs von Balthasar, "Die gnostischen Centurien des Maximus Confessor"), ca "treaptă premergătoare contemplării Lui nemijlocite". În această etapă se reliefează "rațiunea spirituală a Creației", ce demonstrează fecunditatea Rațiunii divine în structurarea lumii după arhetipul pomului cunoașterii binelui și răului - lumea fiind "pedagog spre Hristos, dar și cale spre iad".

În acest context, simbolul (συμβάλλειν = a uni două lucruri fără a le confunda) marchează acea "realitate văzută care nu numai reprezintă, ci și face să se vadă prin ea o realitate nevăzută" (Dumitru Stăniloae). Această extraordinară "punte între două lumi" își găsește forma cea mai funcțională, cea mai pură, în inefabilul artei muzicale - ca simbol al spiritului "unind fără să confunde și înfățișînd simultan materialitatea sunetului cu înțelesurile unei cugetări", într-un tainic proces anamorfotic. Muzica este astfel menită să reflecte conștiința simbolică a lumii materiale (marcate de semnele și simbolurile lumii spirituale), ea "simte divinul înaintea tuturor lucrurilor, ca mister și infinitate ce stă înapoia a tot ce e finit". Spre deosebire de rațiunea materialistă a "pătimașului"

./.

dominat de subiectivismul său constitutiv, contemplarea (cunoaşterea) ascetului decantează esenţele obiective, arhetipale, eliberîndu-le astfel de tot ceea ce este efemer, perisabil, înşelător, luciferic. Dincolo de falsele dogme estetice ale "înnoirii" şi ale "originalităţii" în sine (ce nu reprezintă, în ultimă instanţă, decît manifestări ale unei vanităţi ce reiterează păcatul strămoşesc - căci "vanitas est, et vanitas vanitatum"), dincolo de obsesia distrugerii Sfintei Tradiţii pentru a face loc "Noii Ere" ("New Age") a Antihristului şi - totodată - dincolo de cealaltă extremă a exacerbării iraţionalismului (prin promovarea, de pildă, în noile cîntece de masse "rock" - a instinctelor animalice, carnale, satanice), adevărata Muzică se "reduce" la datele ei perene, cosmice, revelabile prin credinţa cea adevărată şi prin iluminare. Astfel, cunoaşterea apofatică (ce nu este agnostică - ea implicînd, conform teologiei ortodoxe, negarea cognoscibilităţii fiinţei lui Dumnezeu, dar nu şi a infinitelor Sale energii necreate) se bazează pe credinţă, pe stăruinţa explicării lucrurilor, pe experienţa de viaţă, pe intuiţie şi pe capacitatea de generalizare a sistemului - toate acestea ilustrînd o trăire tainică a lui Dumnezeu, dobîndită prin Duhul Sfînt mai mult decît prin puterea limitată a firii omeneşti. Acest urcuş al cunoaşterii apofatice (analog urcuşului pe Muntele Sinai al lui Moise) este propriu creştinismului oriental, marcînd - şi în cadrul fenomenului muzical conex - o atitudine religioasă (faţă de incognoscibilitatea esenţei divine) ce se diferenţiază radical de poziţia catafatică occidentală (eminamente pozitivistă şi speculativă, considerînd drept cauză acele energii necreate şi cognoscibile,ce sunt - de fapt - efecte ale fiinţei dumnezeieşti,ce nu poate fi cunoscută).

Treptele principale ale apofatismului se asimilează astfel cu etapele, stadiile cunoaşterii absolute - de la teologia negativă intelectuală (aşa-zisa "teologhisire negativă"), prin tăcerea rugăciunii (conducînd printre "tenebrele supraluminoase"), spre vederea Luminii dumnezeieşti. De remarcat că - în această extraordinară incursiune în Infinit - Dionisie Areopagitul şi Vladimir Lossky se opresc la stadiul al doilea, în care întunericul (în sens de depăşire,"καθ' ὑπεροχήν") este lumină, "revărsare covîrşitoare de Lumină". Menţionăm că acel pseudo-întuneric (semnalat de Dionisie) a fost înţeles în sens pozitiv şi de unii teologi apuseni, ca de pildă de cardinalul Nicolaus Cusanus (1401-1464), ce dezvolta în tratatul său "De docta ignorantia" ideea "cunoaşterii ca necunoaştere" (preluată de la acel "theologorum principem"şi părinte al misticii răsăritene care a fost Dionisie Pseudo-Areopagitul), arătînd că ascetul aflat "într-o întunecime cauzată de incapacitatea ochilor săi, ştie că a pătruns în faţa soarelui"... Depăşind însă şi această înaltă treaptă a cunoaşterii apofatice, Sf. Grigorie Palamas (1296-1359) fusese de fapt primul teolog ce reuşise să descrie - desigur, metaforic - şi acel moment suprem al îndumnezeirii ce urmează "nesfîrşitei rezerve de Lumină" !

./.

Teologia negativă este aşadar o iceană anticipativă a vederii Luminii dumnezeieşti, ce nu trebuie confundată cu momentul efectiv al vederii reale, cînd "mintea noastră e dincolo de proporţia om/Dumnezeu, aflîndu-se deja pe tărîmul de dincolo şi nu pe cel de dincoace, al cunoaşterii naturale" (Dumitru Stăniloae).

"Vehiculul" acestei fundamentale experienţe (trăiri) spirituale este "Rugăciunea inimii" - acea rugăciune eminamente mentală (pură, curată, isihastă - adică"liniştită", în stare de "odihnă" duhovnicească), concentrată în virtutea puterii absolute a numelui invocat: "Doamne, Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, păcătosul !" Analizată şi sistematizată în scrierile Sfinţilor Ioan Gură de Aur şi Simeon Noul Teolog, ale teologilor Nichifor Monahul, Grigore Sinaitul, Calist şi Ignatie Xantopol, Nicodim Aghioritul, dar şi în manuscrisul anonim (găsit la Athos în sec. XIX şi publicat în 1883 în Rusia, la Kazan) numit "Mărturiile unui pelerin", rugăciunea isihastă implică o metodologie specifică şi deosebit de complexă, desfăşurîndu-se în 3 faze distincte ce sunt grupate în 2 mari etape:

- A.) Etapa "Rugăciunii lui Iisus"
  - faza I - repetarea simplă şi continuă (de 3.000/6.000/12.000 ori pe zi) a Rugăciunii;
  - faza II-sincronizarea Rugăciunii cu bătăile inimii şi cu respiraţia, conform Metodei Sf. Simeon Noul Teolog (Fig.8)

Fig. 8

Cuvintele Rugăciunii	"Doamne	Iisuse	Hristoase	miluieşte-mă	pe mine!"
Bătăile inimii	•	•	•	•	•
Respiraţia	Inspiraţia			Expiraţia	

- B.) Etapa "Rugăciunii curate" (sau a "Rugăciunii inimii")
  - faza III- repetarea mentală şi permanentă ("de la sine") a Rugăciunii, în paralel cu bătăile inimii şi cu respiraţia, într-un automatism ce devine organic.

Prin anamorfozarea "Rugăciunii lui Iisus" în "Rugăciunea inimii", mintea (νοῦς) eliberată de raţiune (λόγος) se coboară în "centrul omului" reprezentat de inimă (ca sediu al minţii, ca simbol al iubirii şi nu în sens carnal), într-un apofatism de gradul II, ce implică prima treaptă a liniştirii spirituale, a "isihiei": odihna, "nemişcarea minţii" (Sf. Maxim Mărturisitorul).

./.

În fenomenologia sonoră (analizată de Celibidache), acest moment corespunde fazei noemice, implicînd transcenderea noesis-ului prin însușire, deci prin "reducerea" factorilor spațio-temporali ai muzicii la puls, ca unitate fundamentală. Doar în această fază noemică, muzica se naște în raportul dintre presiunea verticală (a simultaneității) și cea orizontală (a succesiunii temporale).

- 3.) Îndumnezeirea (unirea cu Dumnezeu) este suprema etapă a devenirii spirituale, marcînd în arta sunetelor acea comuniune ideală a obiectului și subiectului sonor. Celibidache nu o descrie în cuvinte, considerînd-o inefabilă, dar o realizează muzical, dînd efectiv viață (conform principiului "hic et nunc") unor capodopere ale artei sunetelor. Teologia mistică însă, prin eforturile conjugate ale unor imense personalități ale spiritualității ortodoxe (Sf. Grigorie Palamas, Pr. Acad. Dumitru Stăniloae) a reușit să puncteze cîteva elemente definitorii ale acestei autentice "stări de grație" ce intervine în momentul propriu-zis al contemplării directe a lui Dumnezeu: iubirea și Lumina absolută, divină.

- a.) Iubirea, ca lucrare a lui Dumnezeu, ca energie necreată și deci cognoscibilă, cuprinde 3 trepte: simpatia naturală, dragostea creștină (ce determină creșterea harului prin Sfîntul Duh, dar și prin efortul propriu) și extazul (ca dragoste deplină, avînd o unică determinare de natură transcendentală; precizarea este esențială, deoarece se exclud din această categorie falsele "extazuri" produse în mod artificial de om - sub ispita satanei - cu ajutorul halucinogenelor sau ale așa-ziselor "tehnici yoga" și ale derivatelor de tipul "meditației transcendentale" - ca elemente specifice mișcării "New Age").

Iubirea, ca factor de unire desăvîrșită și extaz, constituie astfel "valoarea existenței noastre eterne" (Dumitru Stăniloae), acea "ieșire din sine" (Dionisie Pseudo-Areopagitul) ce produce - prin imaginație (ca absorbire, ca idealizare a semenului) - autorevelarea "eului" nostru în dragostea pentru altul, determinînd finalmente același comportament în fața lui Dumnezeu și a oamenilor. În acest context, extazul poate apărea și ca "iubirea unei clipe", ca "un dar de sus" - manifestare atît de caracteristică în fenomenologia muzicii. Acele "clipe eterne", irepetabile de extaz oferite de marii artiști - în sublimul cîmp energetic al muzicii - semenilor lor nu reprezintă altceva decît efectul iubirii absolute a acestor veritabili "maeștri spirituali" ce și-au ales, ca mod de exprimare, limbajul sonor.

./.

Recunoscînd importanța excepțională a muzicii în această dialectică a Sacrului, marele filosof român Nae Ionescu făcea - în admirabilul său "Curs de Metafizică" ("Teoria cunoștinței metafizice", Vol.I - "Cunoașterea imediată", Buc. 1928-1929) - o serie de afirmații edificatoare în acest sens. Pornind de la premiza că "nu conștiința logică a transcendenței ne duce pe drumul transcendenței, ci necesitate noastră lăuntrică", Nae Ionescu arăta că "arta este încă un fel de exprimare a experienței mistice. Din acest punct de vedere, este foarte caracteristic de amintit o tendință aproape generală în evul mediu, care a pătruns și către începuturile Renașterii, aceea de a vorbi peste tot de muzică. Știți că «Faust» așa se deschide, cu muzica sferelor, și poate că știți, de asemenea, că Hugo de Saint Victor a scris un tratat despre muzică, despre muzică drept realitate cosmică. Pentru el exista muzica sferelor, muzica cosmică, muzica spiritelor, muzica numerelor, etc., care toate erau existențe, și anume formule de exprimare a unor anumite realități inexprimabile în limbajul logic, în limbajul articulat." Din această perspectivă, funcția sacră a muzicii are o dublă conotație: pe de o parte, infinita bogăție a sunetului în plan simbolic - în condițiile în care "literatura mistică, reprezentînd rezultatele unui proces specific de cunoaștere, întrebuințează formule simbolice, ceea ce face ca un text mistic să fie foarte greu de citit, întrucît analogiile și simbolurile te întîmpină la fiecare pas" - și, totodată, acea unică calitate a muzicii de a exprima inexprimabilul, inefabilul iubirii - ca "principal instrument al experienței mistice, al faptului mistic", ca "lege a existenței noastre", ca "element constitutiv al ființei noastre." Iubirea - continuă Nae Ionescu - este "un instrument de cunoaștere, dar iubirea nu există în funcție de cunoaștere, ci prin ea însăși... Activitatea mistică este analogă cu iubirea", deci și cu muzica, ea nefiind doar "un instrument pasiv în mîinile noastre", ci tocmai acea identificare a "subiectului cu obiectul prin dizolvarea conștientă a subiectului în obiect" (în acest sens, ea delimitîndu-se net de atitudinea magică ce implică, "dimpotrivă, preluarea obiectului în subiect"). Concluzia acestei minunate demonstrații de logică metafizică relevă identitatea muzicii cu iubirea și cu mistica, această "piatră de încercare a adevăratei religiozități." Astfel, extazul sonor poate lua atît forma "ieșirii din timp" (și, implicit, din "spațiu") prin desfășurări "rubato", cît și cea a "intrării în timpul primordial"

./.

(respectiv, în "spaţiul edenic")) prin structuri metro-ritmice înscrise într-un "giusto" repetitiv. In cele din urmă, însă, simplitatea sau complexitatea texturii sonore se "reduc" la acelaşi arhetip bio-cosmic al pulsului vital, generator, transcendental. In această perspectivă relativistă, importante nu sunt manierismele, rafinamentele unor "concepţii" sofisticate, eminamente speculative (exacerbînd latura raţională, catafatică, dincolo de sfera trăirii muzicale), ci tocmai acele infinite posibilităţi de "contactare" naturală şi nemijlocită a Sacrului - avînd deci o funcţie analogă Rugăciunii -, ce se încadrează mai degrabă în aria tradiţiilor "primitive" dar fertile, decît în "vidul complex" atît de arid, atît de steril al "inovaţiilor" cu orice preţ. În acest sens, "hiliasmul" pseudo-avangardei seriale (ce-şi revendica 1000 de ani de supremaţie, dar care a eşuat lamentabil doar după cîţiva ani de totalitarism estetic) s-a dovedit a fi o simplă iluzie a unor falşi proroci, în timp ce tradiţiile considerate "simpliste, primitive" ale unor popoare aşa-zis "necivilizate" au traversat mileniile, ilustrînd perenitatea iubirii extatice, a sentimentului religios transpus în sunete - aşa cum remarca şi Mircea Eliade în conferinţa intitulată "Magia şi originile muzicii" (susţinută la Sala "Dalles" din Bucureşti, în noiembrie 1933):

"Caracterul cosmic - în sens de creaţie în ritmul cosmosului - al muzicii primitive: elementele fonice sunt integrate în melodie fără a fi purificate, canonizate; nu există o asceză prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat pînă atunci (vîntul, apele, fiarele, paserile). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiaş cosmos natural, magic, de unde au pornit, se înapoiază la originea lor fizică, vitală; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canon al emoţiilor estetice... La amerindienii «Hopi», cîntecul izbucneşte cu urale, ecouri din templele soarelui. Simbolismul solar este evident în dansul hieratic, cu întoarceri pe loc, ca trepte către Lumină, cu mîna dreaptă mereu ridicată, sugerînd contactul magic cu soarele..."

- b.) Sintagma "Luminii dumnezeieşti" este polisemantică, exprimînd atît "iradierea zîmbitoare a dragostei divine" (Dumitru Stăniloae), cît şi sentimentul "cunoaşterii prin iubire", căci Dumnezeu, atunci cînd se deschide spre interiorul Său, nu ne oferă fiinţa, ci lucrarea Sa: dragostea necreată ! Astfel, prima Lumină este "strălucirea pe care dumnezeiescul cîntăreţ David, simţind-o cu mintea, a descoperit plin de bucurie credincioşilor acest mare şi negrăit bun,

zicînd <<Strălucirea lui Dumnezeu peste noi>> " (Sf.Grigorie Palamas, Cuv. III, triada I). Aceasta este însă o autoprivire a minții, "ca o încăpere golită de toate, prin a cărei pereți străvezii a pătruns Lumina dumnezeiască și s-a poleit" (Dumitru Stăniloae). Ca într-o oglindire anamorfotică, "privind pe Dumnezeu, mintea se vede pe ea însăși, sau privindu-se pe sa însăși, vede pe Dumnezeu, fără ca să se confunde" (idem). Substanța Luminii nu este fizică, ci spirituală, asemenea Sunetului cosmic "mai presus de simțiri", amintind de experiența lui Moise pe Muntele Sinai, atunci cînd "lumina lăuntrică a minții s-a revărsat și pe trup". Vederea Luminii divine reprezintă astfel "o cunoaștere mai presus de cunoaștere" (intervenind ca un salt produs prin "răpirea minții de către Sfîntul Duh"), sau "o vedere mai presus de vedere", adică o cunoaștere supraconceptuală, "neștiutoare" (conceptualizarea lui Dumnezeu ducînd la "moartea spirituală" - după Sf. Grigorie de Nyssa). Spre deosebire de "concepte", "structura" ("Gestalt"-ul) este "o formă a trăirii, asupra căreia, reflectîndu-se, se nasc conceptele". Suprema structură cognoscibilă este "cortul imaterial" (Sf. Grigorie de Nyssa), ce simbolizează înțelepciunea ipostatică, tainele cerești - pe care omul nu are voie să le rostească - și "în a cărui Sfînta Sfintelor a intrat Hristos o singură dată". În acest cort ceresc (în care vom intra și noi în viața viitoare) se delimitează trupul ("catapeteasma cortului de jos") și sufletul ("cortul de jos, după chipul cortului de sus" ce îl luminează), alcătuind structura arhetipală (τύπος = chip întipărit) ce determină "întipărirea imaterială a minții", adică întipărirea spirituală (τύπους νοητούς).

Imaginea anamorfotică a cortului ceresc atestă existența lui Dumnezeu, relevîndu-ne și un adevăr fundamental: acela că viața spirituală a omului "începe și se termină în Biserică" (Dumitru Stăniloae). In perspectiva vederii luminii dumnezeiești, Sunetul (ca energie necreată) se asimilează cu Lumina (ca manifestare a iubirii), iar Iubirea (ca lucrare a Duhului Sfînt) se identifică cu starea supremă ce marchează îndumnezeirea (imaterializarea). Mesajul divinei "muzici a sferelor", ce animă "Liturghia cosmică", se concentrează astfel în sentimentul absolut al iubirii. "Intensitatea acestei iubiri, gradul orbitor al Luminii în care se revarsă ea, face cu totul transparent pentru alții trupul celui ce se experiază, iar pentru el însuși, ca și inexistent" (Dumitru Stăniloae).

./.

"Ea e în inima mea, ea se află în aer;
Ea îmi descoperă Scripturile și face să crească cunoștința mea;
Ea mă învață tainele care nu se pot tîlcui;
Ea îmi arată cît de mult m-am desprins de lume..."

("Imnul XVIII" din "Imnele dragostei dumnezeiești" compuse de Sf. Simeon Noul Teolog)

Contemplația, "ieșirea din timp" (Palamas, Lossky) coincide cu intrarea în marele timp arhetipal, ale cărui cicluri marchează "trecerea omului de la nivelul lucrurilor create la cel al energiilor necreate" (Dumitru Stăniloae), într-o "lume infinită, cu infinite trepte și reliefuri spirituale". Aceste "energii necreate" sunt raze ale Ființei divine, din care emană permanent, așa cum entitățile armonice iradiază din eternul Sunet Fundamental, generator al Cosmofoniei.

Cunoașterea acusmatică ne relevă astfel "doar" bogăția infinită a armonicelor acestui Sunet Absolut, a cărui Ființă nu o putem cunoaște, dar în a cărei existență adevărată credem, căci "tot atît de reală este prezența unitară a lui Dumnezeu în toate, pe cît de reale și de necontopite în Dumnezeu vor rămîne toate făpturile adunate în El" (Dumitru Stăniloae).

Funcția eminamente sacră a muzicii catalizează așadar toate acțiunile umane dedicate lui Dumnezeu, amplificînd - prin vibrația transcendentală a Sunetului curat - vibrația Rugăciunii curate. Totodată, reacția divină apare - în ipostaza ei Atotiubitoare - tot prin unda luminoasă a Sunetului, atît de emoționant sublimată de Sf. Simeon Noul Teolog în "Imnul al XVII"-lea:

"O rază purtătoare de Lumină
Vine la mine și mă-nconjoară întreg,
Aruncînd scînteile de Lumină în sufletul meu,
Luminînd mintea mea
Și făcînd-o în stare
Să vadă înălțimile contemplației..."

.------------.

b.) "Speculum musicae" și anamorfotica Sacrului prin sunet

Motto:
"Am deosebit acest fel de muzică cerească (caelestis) de cea cosmică (mundana), deoarece denumirea de muzică cosmică este dată de Boethius numai lucrurilor mobile și sensibile. Cele care țin de felul de muzică de care tocmai vorbeam, sunt lucrurile metafizice și transcendentale, fără nici o legătură cu mișcarea și materia sensibilă."
Jacob de Liège "Speculum musicae" ("Oglinda muzicii" - sec. XIV

În încheierea acestei investigații în domeniul fascinant al anamorfoticii sonore, considerăm oportună expunerea cîtorva idei conclusive, sintetizate prin "reducerea" - în sens fenomenologic - a materialului parcurs.

În acest context, arta sunetelor ne apare ca o "oglindă" (speculum) ce reflectă quasi-hierofanic ipostasurile imateriale ale Sunetului fundamental,- Creator, Promietor, Mîntuitor, Sfințitor și Judecător... Caracterul eminamente mistagogic al muzicii (reliefat și prin tainele de nepătruns ale intuiției artistice) îi conferă acesteia valențele unui autentic ritual, desfășurat într-o proiecție tridimensională, determinată de conexiunile organice ale ciclului temporal cu cele două cicluri spațiale, ce evoluează (după modele matematice universale) atît în planul sonor intern (micro-cosmosul modal), cît și în cel extern (macro-cosmosul acusmatic, de natură topologică).

Funcțiile muzicii (implicînd și dimensiunea cognitivă) se evidențiază astfel:

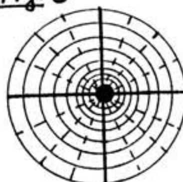
- a.) în raport cu Sacrul (în sens liturgic, sub inspirația sau asistența Sfîntului Duh) - funcția soteriologică (revelată "receptorului", compozitorului) și cea latreutică (iradiind de la "emițător", adică de la interpret);
- b.) în raport cu oamenii, cu "profanii" - funcția inițiatică (orfică, educativă - exercitată asupra publicului).

Cele trei cicluri ("cercuri", "ceruri") constitutive delimitează astfel acea "sferă armonică eternă" a muzicii, orientîndu-se după

coordonatele vitale ale Sfintei Cruci - acest "axis mundi" reprezentat şi prin pătratul înscris în cerc. În acest sens, matematicianul renascentist Luca Pacioli sublinia - în tratatul "Divina Proportione", 1509 - că "anticii, luînd seama la cuvenita alcătuire a corpului omenesc, îşi făureau toate operele şi mai ales templele după proporţia lui, căci într-însul găseau cele mai de seamă două figuri, fără de care nu e cu putinţă să realizezi nimic, şi anume cercul - figura cea mai perfectă şi mai raţională, după cum spune Dionisie în "De Sferis" - şi pătratul."

Urmînd arhetipul Sfintei Cruci, anamorfotica sonoră relevă conexiunile intime ale celor trei cicluri, implicînd subtile interferenţe şi "modulaţii" spaţio-temporale. Evident, cunoaşterea muzicală este eminamente apofatică, limitîndu-se la determinarea (intuitivă şi/sau raţională) a "energiilor necreate" ale vibraţiei transcendentale, ce este incognoscibilă în Fiinţa ei (Fig. 9).

Fig. 9



Cunoaşterea apofatică a "sferei armonice" a muzicii: Fiinţa insondabilă a Sunetului este înconjurată de infinitele cercuri concentrice simbolizînd sistemele de cunoaştere catafatică a "energiilor sonore necreate", ce iradiază după arhetipul Sfintei Cruci ("axis mundi").

În această perspectivă, anamorfotica sonoră propune - ca metodă - o integrare a datelor "obiective" (ştiinţifice, catafatice) şi "subiective" (artistice, apofatice) ale cunoaşterii prin muzică, în conformitate cu estetica renascentistă (Leon Battista Alberti - "De re aedificatoria") ce definea "frumosul" în echivalenţă cu "armonia", adică cu "proporţionarea coerentă a părţilor", exprimată prin "symmetria" antică, prin "consonantia" medievală, ca şi prin alte noţiuni sinonime specifice epocii moderne: "concinnitas", "concerto", "concordanza", "consenso" sau "conspiratio partium".

./.

Cristalizată în primele opt secole după Hristos prin aportul providenţial al unor mari spirite patristice, ca de pildă Dionisie Pseudo-Areopagitul, estetica bisericească a găsit definiţia ideală a "frumosului", prin binomul "consonantia et claritas" (sinonim "euphoniei" şi "kalophoniei" bizantine), ce proiecta sfera "armoniei" în dimensiunea transcendentală a "Iluminării" prin "contemplaţie" ("theoria"bizantină). Prin aplicarea unor principii ale teologiei mistice (derivînd din cele trei mari trepte ale apofatismului isihast - purificarea, iluminarea şi îndumnezeirea), "theoria"(sau "contemplaţia") muzicii a reuşit să identifice noi teritorii ale ek-stasis-ului sonor, cum ar fi acel tulburător "întuneric mai presus de lumină" (ὑπέρφωτον γνόφον — descris de Sf. Grigorie Palama), acel "întuneric dumnezeiesc" ce precede Unirea... Desigur, în acest context "întunecarea" nu are un sens peiorativ, ci simbolizează Marea Taină pe care noi o percepem ca pe o "lumină inaccesibilă, din pricina strălucirii covîrşitoare şi a revărsării exuberante de lumină suprafirească". Una dintre formele acestei Taine a îndumnezeirii este şi Sfânta Euharistie - anamorfotica sonoră reflectînd prin muzică inefabilul proces al "transsubstanţiaţiei" ("prefacerii") sunetului fizic (profan) în Sunet transcendental, primordial, etern, cosmic, sacru...

Prin acest tainic proces, sunetul divin pune în rezonanţă divinul din om, cu care intră în consonanţă, astfel încît,atunci "cînd ne dăm seama - cu ajutorul a ceea ce e unit şi potrivit cum se cuvine în noi înşine - de ceea ce, în sunete, e unit şi potrivit cum se cuvine, aflăm că suntem alcătuiţi în acelaşi fel" (Boethius) - adică după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu !

Conştienţi de acest adevăr peren, nu ne-am dorit ca, prin prezentul studiu, să oferim o "nouă" reţetă iluzoriului jertfelnic al templului raţionalist şi idolatru dedicat "Avangardei". Nu am dorit decît să pledăm, o dată în plus, în direcţia redescoperirii - prin infinite căi creatoare - a ideii de muzică, ca expresie a hiperteismului (ὑπέρθεος), a îndumnezeirii omului.

Referitor la esenţialul raport dintre credinţă şi cultură în lumea contemporană, un (recent) mare teolog român, Pr.Prof.Dr.Dumitru Popescu, remarca faptul că o "coordonată a culturii europene actuale în general şi a celei apusene în special rezidă în interesul ei aproape continuu pentru renaşterea unor valori specifice lumii antice şi păgîne. După opinia unui specialist, neopăgînismul european îşi face apariţia pe fundalul a două desvoltări istorice. Primul dintre ele constă în tradiţia păgînă din istoria europeană. Este vorba despre tradiţii umaniste, filosofice şi literare începînd încă de la Renaştere, de pasiunea pentru

./.

Roma şi Grecia antică şi de simpatia de care se bucură între intelectuali şi filologi ideile antichităţii clasice. Se ştie prea bine că Goethe, cel mai mare poet german, se considera pe sine ca «păgîn». Al doilea fundal constă în criza actuală a culturii europene. Este vorba nu numai de o criză a creştinismului, fiindcă se pretinde că se trăieşte astăzi într-o epocă post-creştină, ci de o criză a modelelor culturale şi politice care au inspirat viaţa europeană în ultimii 20 de ani. Ideologiile ateiste, secularismul, comunismul, ca produse ale culturii europene, se confruntă cu criza, dezorientarea şi disperarea. Ca să găsească un sens nou al vieţii şi culturii, populaţii întregi se întorc din nou către păgînism fiindcă vechiul păgînism a fost distrus. În realitate este vorba despre un neopăgînism. După o epocă îndelungată în care cultura europeană a fost dominată de raţionalism, astăzi aceeaşi cultură se îndreaptă către vitalism sau neopăgînism. Visser't Hooft, fostul secretar general al Consiliului Ecumenic al Bisericilor, spunea că cultura europeană a constituit o arenă unde s-au înfruntat trei forţe: creştinismul, raţionalismul ştiinţific şi vitalismul neopăgîn... Marea diferenţă dintre cultura apuseană şi cea răsăriteană constă în pnevmatologie. Criza spirituală care confruntă astăzi cultura europeană este rezultatul lipsei de pnevmatologie..."

Toate aceste preţioase mărturii teologice au o aplicabilitate directă şi în sfera esteticii muzicale, ele pledînd în fond pentru o reconsiderare a valorilor perene ale Tradiţiei - marea muzică sacră oferind în acest sens un exemplu ideal. Compozitorul contemporan are de aceea nu numai dreptul legitim de a se informa şi libertatea de a-şi alege (sau de ~~a-şi~~ sintetiza) propriul limbaj artistic, el are în acelaşi timp şi o imensă responsabilitate morală atît faţă de contemporanii săi, cît şi în raport cu Tradiţia, cu "coloana infinită" ce leagă trecutul de viitorul muzicii - ca artă a acelor "energii necreate" ale lui Dumnezeu, numite "sunete". În această supremă perspectivă, muzicienii nu sunt doar nişte "artişti creatori sau purtători de frumos", ci - transcendînd esteticul în sine - ei sunt transmiţători ai adevărului revelat prin sunet în momentele de inspiraţie divină, de har - deci sub directa influenţă a Duhului Sfînt. Autentici "maeştri spirituali", muzicienii au astfel o misiune pnevmatologică, fiind consacraţi prin chiar forţa mistică a Sunetului, ce conferă marilor creaţii componistice sau interpretative valenţe de natură omiletică. Predicînd deci prin muzică,

./.

ei au o misiune liturgică, comparabilă cu cea a slujitorilor Sfintei Biserici a Noului Legămînt, ce sunt aleşi - prin vocaţie - în virtutea tainei preoţiei lui Hristos: "şi îţi voi da cheile împărăţiei cerurilor şi orice vei lega pe pămînt va legat şi în ceruri, şi orice vei dezlega pe pămînt va fi dezlegat şi în ceruri" (Matei XVI, 19).

Această colosală forţă a sunetului transcendental, asimilat Cuvîntului dumnezeiesc, este sublimată în "Predica de pe munte" a Mîntuitorului. Astfel, forma ei desăvîrşită reprezintă modelul suprem pentru orice acţiune umană cu caracter expozitiv - avînd deci o aplicaţie directă atît în teologia pastorală şi omiletică, cît şi în teoria şi practica muzicală. De aceea, reproducem mai jos schema formală a "Predicii de pe munte" (cf. tratatului "Noul Testament" de Pr. Prof. Dr. Constantin Corniţescu):

- I.) - A.) Introducerea: Condiţiile de intrare în împărăţia lui Dumnezeu (Mt.V, 1-16)
  - B.) Tema: Fiinţa noii dreptăţi pretinse de Mîntuitorul (Mt.V,17-20)
- II.) Tratarea: - A.) - 1. Noua dreptate (Mt.V,21-26, 34)
  - 2. Fiinţa ei (Mt.V, 21-47)
  - 3. Raportul faţă de evlavia fariseică (Mt.VI,1-18)
  - 4. Raportul faţă de bunurile materiale (Mt.VI,19-34)
  - B.) - 1. Dispoziţiuni călăuzitoare (Mt.VII,1-23)
  - 2. Judecata oamenilor (Mt.VII,1-6)
  - 3. Rugăciunea stăruitoare (Mt.VII,7-12)
  - 4. Despre poarta cea strîmtă şi drumul spinos al virtuţii (Mt.VII,13-23)
- III.) Incheierea: Pilda despre cele două zidiri - pe stîncă şi pe nisip (Mt.VII,24-27).

Practic, această schemă (reductibilă la o structură tristrofică, cuprinzînd: I.) Introducere + Expoziţie; II.) Dezvoltare; III.) Repriză + + Codă) reprezintă şi arhetipul tuturor formelor muzicale evoluate, de la cea de lied tripartit pînă la Allegro-ul de Sonată şi, respectiv, pînă la Fugă. Astfel, în primă şi în ultimă instanţă, orice formă sonoră se poate reduce la eternul model biblic revelat de chiar Logosul întrupat în Persoana Mîntuitorului Iisus Hristos; ne întrebăm, de aceea, ce sens mai poate avea această obsesivă căutare gnostică a "noului" şi a "originalităţii" ? Ce speră să mai descopere veşnic nemulţumiţii farisei în această întreţinută confuzie a fondului ideatic peren (ca marcă a valorii mesajului) cu forma exterioară, atît de efemeră în absenţa conţinutului... Oricum, după 2.000 de ani de creştinism ei ar fi putut în sfîrşit înţelege că muzica - ca de altfel orice altă creaţie umană - nu poate fi concepută în afara Adevărului trinitar, pnevmatologic, soteriologic şi, nu în cele din urmă, hristologic,

./.

căci acesta este fondul ideii mesianice a Vechiului şi a Noului Testament, reflectate, de-a lungul istoriei muzicii, prin capodoperele celor mai importanţi compozitori. În această perspectivă diacronică, criza acută a muzicii contemporane (ca expresie a unei alienări spirituale generalizate) ne apare ca o consecinţă directă a secularizării societăţii umane, a îndepărtării de Dumnezeu, în special în zona creaţiei "culte", marcate de raţionalismul exacerbat al unei dictaturi estetice ce a anihilat "trăirea" şi "harul". Dezvoltat în afara speculaţiilor gnostice, pseudo-intelectualiste ("îndrumînd", controlînd "producţia artistică" prin cele mai diverse "teze" şi "etichete"), folclorul - atît de dispreţuit de "elită", de "intelighenţia" modernă - a avut în general şansa unei evoluţii libere, demonstrîndu-şi inestimabila valoare tocmai prin cultivarea Tradiţiei ca formă a unei credinţe consecvente în Dumnezeu. Astfel, toate marile culturi muzicale din Europa, America, Asia sau Africa au germinat în matca naturală, cosmică, atît de fertilă a folclorului, marcînd - în infinitele sale ipostaze - sincronizări şi diferenţe specifice ce au reliefat o dată în plus acea divină "unitate în diversitate" proprie spiritului uman.

De aceea, şi minunatul exemplu al culturii noastre populare ne oferă un răspuns sigur în orice tentativă de prospectare a viitorului muzicii româneşti. Încheiem aşadar acest studiu evocînd cîteva dintre ideile profetice ale marelui nostru om de cultură Mircea Eliade, - idei pe care le considerăm a fi şi cea mai elocventă concluzie a investigaţiei noastre:

"Terorizat de evenimentele istorice, geniul neamului românesc s-a solidarizat cu acele realităţi vii pe care istoria nu le putea atinge: Cosmosul şi ritmurile cosmice. Dar strămoşii românilor erau deja creştini, în timp ce neamul românesc se plăzmuia între catastrofe istorice. Aşa că simpatia faţă de Cosmos, atît de specifică geniului românesc, nu se prezintă ca un sentiment păgînesc - ci ca o formă a spiritului liturgic creştin. Multă vreme s-a crezut că sentimentul Naturii şi solidaritatea cu ritmurile cosmice trădează o spiritualitate necreştină. Prejudecata aceasta se datora unei insuficiente cunoaşteri a creştinismului şi îndeosebi a creştinismului răsăritean, care a păstrat în întregime spiritul liturgic al primelor veacuri. În realitate, creştinismul arhaic n-a devalorizat Natura - aşa cum s-a întîmplat cu anumite aspecte ale creştinismului medieval, ascetic şi moralizant, pentru care natura reprezenta adesea «demonia» prin excelenţă. Pentru creştinismul arhaic, aşa cum a fost el înţeles de către Sfinţii Părinţi Cosmosul n-a încetat o singură clipă de a fi creaţia lui Dumnezeu, iar ritmurile cosmice au fost tot timpul concepute ca o liturghie

./.

cosmică... Intr-adevăr, e destul să se citească imnografia Bisericii răsăritene sau să se observe ceremonialul pascal, pentru a înțelege cît de solidară este Natura cu misterul hristologic, cu Răstignirea, Moartea și Invierea Mîntuitorului. Natura întreagă e cernită în săptămîna Patimilor, dar renaște, triumfătoare prin Invierea lui Iisus. Ori, această liturghie cosmică o regăsim în folclorul românesc. Asta înseamnă că, retrăgîndu-se în ei înșiși, concentrîndu-se asupra propriilor lor tradiții, apărîndu-se împotriva lumii din afară - care era, să nu uităm, o lume ostilă, cea a barbarilor eurasiatici, veniți să prade și să distrugă - românii au păstrat, au adîncit și au valorificat o viziune creștină a Naturii, așa cum fusese ea exprimată în primele secole ale creștinismului. Prin urmare, conservatorismul și arhaismul folclorului românesc au salvat un patrimoniu care aparținea creștinismului în genere, dar pe care procesele istorice l-au anihilat. Lucrul acesta nu e fără importanță, astăzi, cînd se încearcă revalorizarea tuturor formelor arhaice ale creștinismului pentru a putea face față problemelor ridicate de reintrarea Asiei în istorie...

Observăm astfel că valorile creștinismului arhaic - în orizontul căruia ritmurile Naturii sunt transfigurate într-o liturghie cosmică, iar moartea e concepută ca un mister sacramental - valorile acestea nu numai că au rodit culturalicește în creațiile folclorice, dar sunt încă vii în experiența de toate zilele a poporului românesc... Ne putem întreba care ar fi fost astăzi șansele de rezistență ale acestei insule de latinitate pe care o reprezintă poporul românesc, dacă propria lui istorie nu i-ar fi constituit o spiritualitate profund creștină, avînd în centrul ei misterul Morții salvatoare și al jertfei de sine. S-ar putea ca exact ceea ce a constituit pînă acum nenorocul românilor în istorie, să alcătuiască tocmai marea lui șansă de a supraviețui în Istoria de mîine...

Făcînd parte, trupește și spiritualicește, din Europa, mai putem fi sacrificați fără ca sacrificiul acesta să nu primejduiască însăși existența și integritatea spirituală a Europei ? De răspunsul care va fi dat, de Istorie, acestei întrebări, nu depinde numai supraviețuirea noastră, ca neam, ci și supraviețuirea Occidentului." ("Destinul culturii românești" - eseu publicat în Nr. 6-7/1953 ale "Revistei de cultură românească", editate la Madrid).

./.

Eliminînd totodată limitele "istorice" (ca expresie a "rezistenţei" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permiţînd – într-o perspectivă eminamente anamorfotică – "redescoperirea" spontană şi integrală a esenţei nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricităţii"). Sacralitatea – inclusiv cea a "operei de artă" – ar exprima astfel, în viziunea lui Mircea Eliade, tocmai "drama provocată de pierderea şi redescoperirea acestor valori, pierdere şi redescoperire ce nu sunt şi nu vor putea fi vreodată definite..."

Animaţi de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edenice", marii compozitori – ca şi adevăraţii teologi – au intuit dintotdeauna "faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurînd-o şi pătrunzînd în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită şi neîngrădită – infinită ... <<Năzuiţi spre invizibil şi aplicaţi-l la vizibil>>, spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu>>... (Marcu X,27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credinţă în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută şi în atotputernicia Sa, aliindu-se cu El, ei vor deveni participanţi la aceeaşi energie şi putere care au dominat la Creaţie. Ei vor lucra, cum lucrează Dumnezeu; vor fi conlucrători cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III,9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu creează şi vrea ca şi noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Slosser – "Împărăţia secretă", CBN University Press, Virginia, USA).

Istoria muzicii a demonstrat, demonstrează şi va demonstra întotdeauna viabilitatea acestei aserţiuni, "creaţia componistică" oglindind – prin mijloacele specifice artei sunetelor – Universul creat de Dumnezeu, căci "toate prin El s-au făcut; şi fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

– A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Fiul stelelor" de Satie, liedul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Pére des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de Francois Dhomont, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" şi "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un sattelite" de Bruno Maderna, "Il sattelite sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Luceafărul" de Wilhelm Berger, oratoriul "Constelaţia omului" şi piesa "Echinocţii" de Tiberiu Olah, "Constelaţii" de Adrian Raţiu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cezar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelaţii" şi liedul "Spre stele" de Şerban Nichifor, etc.

./.

Fig. 10 Imaginea Spațiului sacru românesc

-a.) Harta României Mari ↑



- b.) - Schiță după o hartă de Sever Pop.
Zone locuite de Români dincolo de granițele României ↑

(apud J.C.Drăgan – ISTORIA ROMÂNILOR, pag. 295)

Cultura lor se asimila unui sistem religios profund moral, monoteist ca tendinţă (divinitatea feminină complementară - ce era reprezentată şi în poziţia de invocare - fiind subordonată Marelui Zeu), eminamente pre-creştin (de pildă, mandala reprodusă în Fig. 11 prefigurează semnul Sfintei Cruci), dezvoltat pe ideea sacrificiului, ca nuntă cosmică (aşa cum apare şi în balada "Mioriţa") şi pe credinţa în nemurirea sufletului (cercul roşu, ce ornează camera funerară descoperită la Fîntînele-jud. Teleorman, simbolizînd tocmai eternitatea vieţii tînărului înhumat, ce fusese "trimis" - prin sacrificiu - ca "sol" la ZALMOXIS).

Unele dintre cele mai importante elemente ale simbolismului dacic aveau şi valenţe sonore specifice. Astfel, stindardul era reprezentat printr-un instrument aerofon în formă de cap de balaur (numit "carnyx" sau "dracones"), ale cărui sunete tulburătoare aveau valenţe esoterice, exorcisante, marcînd (după Vasile Pârvan, "Getica") un sincretism religios raportat la "cultul Cerului" şi la "cavalerii traci" (sau "cabirii" pelasgilor). Totodată, cînteoele funebre, bocetele (prezente şi în folclorul de azi) marcau legătura cu misterele orfice - refrenele lor (construite în numeroase cazuri prin multiplicarea particulei "lin", proprie şi colindelor) evocînd "linos"-ul grecesc, dar şi radicalul semit "lin", ce se traduce prin "a înnopta", "a găzdui" (urmînd această ultimă interpretare, Pr.Prof.Dr.Emilian Corniţescu propune traducerea liberă a cunoscutului vers "Linu-i lin şi iară lin" prin "noaptea nopţilor şi fără noapte" de Crăciun).

Originea doinelor indică - în viziunea lui B.P.Haşdeu ("Istoria Românilor şi a Romanităţii Orientale") - interesante conexiuni etimologice cu termenul sanscrit "dhî" (= "a gîndi") şi cel persan "dhi" (= "a vedea"), avînd în lumea aryo-europeană şi semnificaţia de "cîntec". După alţi autori (A.T.Laurian şi J.C.Massim - "Dicţionarul limbei române", tomul I, pag.1123), cuvîntul "doina" derivă din "dolia" (= doliu, "popularis elegia", "elegion"), exprimînd acel complex şi profund românesc sentiment de "doriu" ("dor"). Continuînd aceste investigaţii şi evidenţiind raportul hierofanic dintre folclorul muzical şi natura românească, marele teolog contemporan Dumitru Stăniloae afirma că doina este "o contemplaţie de o profundă şi duioasă intimitate, în care taina existenţei e sesizată şi sugerată în nenumărate nuanţe şi într-o stare de liniştită şi statornică uimire, vecină cu tăcerea şi cu plînsul", dar şi cu "tristeţea (aleanul) de a nu putea realiza deplin şi pentru totdeauna această scufundare în taina ultimă a existenţei, în comuniunea cu toţi şi cu toate"(...)"In cîntecul românesc, spiritul

./.



Fig. **11** - Mandală în formă de cruce înscrisă în cerc, descoperită la Sanctuarul de la Sarmizegetusa (apud H. Daicoviciu, "Dacii", fig. 46 — Buc., Ed. Științifică, 1965)

poporului nostru e sesizat la nivelul lui de deasupra unei sau unor filosofii unilaterale și prea precis articulate. E în el o finețe suprafilosofică și supraideologică, întrucît cîntărețul se află scufundat într-o realitate dincolo de structurile ideologic exprimabile. Doina românească este expresia trăirii directe a adîncului indefinit de bogat și dincolo de orice determinare a tainei existenței. Cine poate formula ideologic experiența sugerată prin colinde, starea de gingășie, de nevinovăție, de naivitate originară, de puritate albă, pe care o cîștigă spiritul în contact cu un anumit aspect al tainei existenței, în special cu taina paradoxală, măreață și gingașe a Pruncului, născut în iesle «Dumnezeu cel mititel» care descoperă lumina de taină și de supremă delicatețe și liniște ce înconjoară nașterea..."

În același timp, "cîntecul românesc realizează o simbioză cu peisagiul românesc (...), e exprimarea peisagiului românesc reflectat cu afecțiune în inima poporului român. Prin cîntec se revarsă sufletul românesc peste peisagiul țării, îl scaldă, îl umple de duioșie, de strălucire, de seninătate și bucurie, ca și de jalea sufletului românesc. Peisagiul se transformă prin sufletul românesc în cîntec, încărcat de tot ce simte sufletul românesc în acest peisagiu... SINTEZA ÎNTRE ORIENT ȘI OCCIDENT IESE ÎN MELOSUL ROMÂNESC ÎN MOD ACCENTUAT ÎN RELIEF."

Legătura organică, transcendentală dintre locuitorii binecuvîntatului nostru "spațiu mioritic" și infinitul cosmic este astfel o constantă atît cadrul religiei daco-geților, cît și în perspectiva revelată a creștinismului arhaic, ce s-a contopit - încă de la începuturi - cu folclorul românesc. Inspirat de bogăția mărturiilor culturale ce atestă continuitatea indisolubilă a spiritualității daco-romane - reliefată și în filonul folclorului ancestral -, am compus mai multe lucrări muzicale, de la cantata "Izvoare 2050" (Fig. 12), "Oratoriul de Crăciun", Simfonia a II-a "Via Lucis"(Fig. 13) și Simfonia a VI-a"Arcuri în timp", pînă la piese camerale,ca de pildă "Carnyx" (Fig. 14) și "Colinde"/"Carols" (Fig. 15).

În concluzie, dorim să reliefăm faptul că spiritualitatea românească - ce a cunoscut nemijlocit experiența apostolică, prin activitatea misionară a Sf. ANDREI - a permis cristalizarea unei inexorabile legi creștine românești, promulgate pe Sinaiul neamului nostru reprezentat de creștetul Carpaților. Continuîndu-și existența și dincolo de "vămile văzduhului", într-o sacră comuniune a Bisericii luptătoare cu cea triumfătoare, această indestructibilă entitate a spiritului românesc ilustrează în eternitate - prin credință, iubire și cultură - supremul legămînt cu Creatorul, dar și cu lumea strămoșilor și martirilor noștri, în perspectiva mîntuitoare a Învierii în numele Domnului nostru IISUS HRISTOS !

Părinților mei

IZVOARE 2050 SOURCES

ȘERBAN NICHIFOR

4/4 Moderato scorrevole (♩ = 80)

Gr.c. a2 pp sonore

Mrc. 1 pp molto sf

arco

Ptti pp sonore

Pf. pp sf sf

Ped.

sempre sul pont.

Vni I pp

Vni II pp

α

Vle pp

Vlc. pp

non vibrato pp

4/4 Moderato scorrevole (♩ = 80)

sempre sul pont.

Vni I d'al niente pp sempre pp

Vni II d'al niente pp sempre pp

β

Vle d'al niente pp sempre pp

Vlc. d'al niente pp sempre pp

Fig. 12 - Cantata "Izvoare 2050" de Șerban Nichifor (fragment)

Mamei mele

Prize „MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS", Poland- 1986

VIA LUCIS

SIMFONIA II SYMPHONY II

To my mother

ŞERBAN NICHIFOR
1983-1985

I

MUZICA IERNII MUSICA HIEMIS

Motto: „Corinde, corinde..."

Lontano, quasi senza tempo

II. Sgli s. — d'al niente — pp — come eco — ~10" — 1. — d'al niente — +2 — ~20"

2 Cb. — come eco — pp

(1) Allegro gaio ♩~72

Sgli s. — simile

Cel. — p sempre, dolce e ritmico, in rilievo

2 Cb. — a2 — pp sempre, lontano e liscio

Sgli s.

Cel.

Vni I — div. — pp sempre, lontano e liscio — pp sempre, lontano e liscio — div. — pp sempre, lontano e liscio

2 Cb.

(11)

Sgli s.

Cel.

Vni I, II — div. — pp sempre, lontano e liscio

2 Cb.

Fig. 13 - Simfonia a II-a "Via Lucis" de Şerban Nichifor (fragment)

En hommage à mon Père

CARNYX *)

(Dionysies VI)

pour Clarinette (Basse) en Si b

Serban NICHIFOR (1984)

Durée: ~ 2'30"—3'30"

- Prix "Valentino Bucchi", Roma - 1985 -
- Prix SIMC (ISCM), Hong-Kong - 1988 -

Cl. in Sib ossia Cl. Basso in Sib

PRESTISSIMO (♩ ~ 112) sempre poco a poco precipitando (▼= slap-tongue)

molto f — possibile — sub. f ben marcato — sub. mf giocoso — sub. f ben marcato — mf giocoso — sub. f ben marcato — ff deciso

(♩ ~ 116) sempre poco a poco precipitando — sub. mf giocoso — poco a poco crescendo — ff marcatissimo

(♩ ~ 122) sempre poco a poco precipitando — sub. P ritmico e leggiero — poco a poco crescendo — sub. ff disperato — mf ritmico — poco a poco crescendo

*) - Le CARNYX est un très ancien instrument dacique, utilisé aussi par les romans comme instrument guerrier. Le pavillon avait la forme d'une tête de dragon.

(– 1 –)

(♩ ~ 130) sempre poco a poco precipitando

f sub. P molto ritmico fP — molto — ff sonoro

Sub. ♩ ~ 100 ben marcato — molto pesante feroce — Sub. ♩ ~ 130 giocoso — sub. fff

Sub. ♩ ~ 100 ben marcato — Sub. ♩ ~ 130 giocoso sempre precipitando — sub. ff

(♩ ~ 148) sempre poco a poco precipitando — fff — molto — PP mormorando ritmico

precipitando molto — poco a poco crescendo — mP agitato — sostenuto

(♩ ~ 155) sempre poco a poco precipitando — ff grandioso

(♩ ~ 170) sempre poco a poco precipitando — ff drammatico

*) - Multisons ad libitum (éventuellement en base "fa").

(– 2 –)

NB - Continuare la pag. 208 (Fig. 14 bis)

Fig. 14 - Piesa "Carnyx" pentru clarinet solo de Şerban Nichifor

sempre agitando

(♩~190) tumultuoso ma leggiero

poco a poco crescendo

possibile

secca

sfff

poss.

Bucureşti, 17-VIII-1984

(-3-)

Fig. 14 bis - "Carnyx" (continuare de la pag. 207)

- Prize I.S.C.M., Athens-1979 -

- Mention P.A.S. Contest, Urbana, U.S.A.-1983 -

CAROLS

(Dionysies II)

To Liana

ŞERBAN NICHIFOR

MOTTO (ad lib.)

in Trombone con sord.

Vox I

Sngf.

(inspirare) pp (espirare)

pp come eco

l.v.

Moderato con fierezza (♩=80-92)

Trombone

sempre ff frullato (quasi glissando armonico)

Vox II

HÂ

Tam-tam

sffz

Gran cassa

Ossia Timpani

p poco marcato

Tn.

sffz

Gr.c.

simile

ff p

*-Zu diesem Moment ist es möglich zu inserieren "Perpetuum Mobile" (Dionysies I) für Es-Klarinette

 M 2055 E

Fig. 15 - Piesa "Colinde"/"Carols" din ciclul cameral "Dionysies" de Şerban Nichifor (fragment) →

Această indestructibilă entitate a spiritului românesc ilustrează în eternitate - prin <u>credință</u>, <u>iubire</u> și <u>cultură</u> - supremul legămînt cu Creatorul, dar și cu lumea strămoșilor și martirilor noștri, <u>în perspectiva mîntuitoare a Învierii în numele Domnului nostru IISUS HRISTOS !</u>

x ——————————— x

POSTFAȚĂ

"OPUS DEI" - IMAGINI ARHETIPALE ŞI PROIECŢIILE LOR ÎN MUZICA CULTĂ UNIVERSALĂ ŞI ROMÂNEASCĂ

> "Dumnezeu, care este transcendent oricăror lucruri, incomprehensibil şi indicibil, consimte să devină participant şi vizibil în mod invizibil."
>
> Sf. Grigorie Palamas (1296-1359), "Cuvînt III" (triada I)

> "Tot ceea ce mă înconjura îmi apărea într-o lumină încîntătoare: copacii, iarba, păsările, pămîntul, aerul, lumina - toate păreau a-mi spune că există pentru om, că sunt mărturia iubirii lui Dumnezeu."
>
> "Povestirile unui pelerin" (autor anonim)

> "Musica este suma unor forţe răzleţe... Iar unii fac din ea un cîntec speculativ ! Îmi plac mai mult cele cîteva sunete ale fluierului unui păstor egiptean, el colaborează cu peisajul şi aude armonii neştiute de tratatele voastre..."
>
> Claude Debussy, "Domnul Croche antidiletant"

Proiectînd domeniul universal de definiţie specific documentelor scripturistice în sfera fenomenologică a artei sunetelor în general şi a musicii culte în special, remarcăm identificarea planului biblic de natură cosmologică cu însăşi ideea creaţiei sonore. Astfel, în forma sa originară, aşa cum apare în prima carte a Pentateuhului, acest plan eminamente hierofanic este explicit enunţat şi în următoarele opuri muzicale: "Die Schöpfung" de Haydn , "Prelude zu einer Genesis" de Schönberg, "La Création du Monde" de Milhaud, "Mikrokosmos" de Bartók, "Harmonie der Welt" de Hindemith, "Cosmogonie" de Jolivet, "The Creation" de Fortner, "Aus den sieben Tagen" şi "LICHT, Die sieben Tage der Woche" de Stockhausen, "Makrokosmos" de Crumb, "Kosmogonia" de Penderecki, "Genesis I-III" de Gorecki, "At First Light" de George Benjamin, "Cosmophonia" de Dinu Petrescu, "Şapte zile" de Liviu Dănceanu, etc.

Menţionăm că această listă de lucrări - ca, de altfel, şi cele care vor urma - nu este (şi nici nu poate fi) exhaustivă - ea avînd un rol orientativ şi demonstrativ în sens general, fără pretenţia de a epuiza toate creaţiile muzicale înscrise într-o anumită problematică.

./.

Largul spectru ideatic al cosmologiei biblice (sintetizat în PLANŞELE I şi II) cuprinde elementele: uranian, acvatic, teluric, vegetal, astral, solar, lunar, proliferant, antropologic, edenic, moral, sabatic, demonologic, nostalgic, anghelologic, mesianic-hristologic, eshatologic, soteriologic şi semiologic - toate acestea putînd fi regrupate şi concentrate în următoarele forme arhetipale sacre evidenţiate de Mircea Eliade ("Tratat de istoria religiilor"): cerul, soarele, luna, apele, pietrele, pămîntul/femeia/fecunditatea, vegetaţia, agricultura/ritualul/jertfa, spaţiul, timpul, mitul şi simbolul.

Vom reliefa în consecinţă o serie de proiecţii anamorfotice ale acestor forme arhetipale în creaţia muzicală, într-o tentativă de a demonstra şi pe această cale caracterul eminamente sacru, revelatoriu, contemplativ al muzicii chiar şi în lucrări aparent profane, ce reflectă natura, în infinitele ei ipostaze - acest aspect fiind legat şi de tendinţa generală a Sacrului de a"suprima profanul"(conform tezei lui Mircea Eliade), într-un proces panenteist, ce asimilează realul în hierofanie. Aşa cum remarca şi marele gînditor american Ralph Waldo Emerson (în prefaţa la "The Sphinx"), "planeta, sistemul, constelaţia, toată natura este în creştere, ca un cîmp cu porumb în Iulie, într-o rapidă metamorfoză... Perceperea identităţii uneşte toate lucrurile şi le explică unul printr-altul, cel mai rar şi cel mai straniu fiind uşor egalat de către cel mai obişnuit. Iar dacă mintea trăieşte doar în detalii şi priveşte doar diferenţele (lipsindu-i puterea de a sesiza întregul - acel tot în fiecare), universul în schimb adresează minţii o întrebare fără răspuns, şi fiecare nou fapt se descompune în părţi, fiind biruit în această tulburătoare diversitate..."

Eliminînd totodată limitele "istorice" (ca expresie a "rezistenţei" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permiţînd - într-o perspectivă eminamente anamorfotică - "redescoperirea" spontană şi integrală a esenţei nealterate, la orice nivel formal sau"stilistic"(ca expresie a "istoricităţii"). Sacralitatea - inclusiv cea a "operei de artă" - ar exprima astfel, în viziunea lui Mircea Eliade, tocmai "drama provocată de pierderea şi redescoperirea acestor valori, pierdere şi redescoperire ce nu sunt şi nu vor putea fi vreodată definite..."

./.

Animați de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edenice", marii compozitori - ca și adevărații teologi - au intuit dintotdeauna "faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurînd-o și pătrunzînd în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită și neîngrădită - infinită ... <<Năzuiți spre invizibil și aplicați-l la vizibil>> , spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu >>... (Marcu X,27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credință în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută și în atotputernicia Sa, aliindu-se cu El, ei vor deveni participanți la aceeași energie și putere care au dominat la Creație. Ei vor lucra, cum lucrează Dumnezeu; vor fi conlucrători cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III,9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu creează și vrea ca și noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Slosser - "Împărăția secretă", CBN University Press, Virginia, USA).

Istoria muzicii a demonstrat, demonstrează și va demonstra întotdeauna viabilitatea acestei asertiuni, "creația componistică" oglindind - prin mijloacele specifice artei sunetelor - Universul creat de Dumnezeu, căci "toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

- A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Fiul stelelor" de Satie, liedul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Pére des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de Francis Dhomont, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" și "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un sattelite" de Bruno Maderna, "Il sattelito sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Luceafărul" de Wilhelm Berger, oratoriul "Constelația omului" și piesa "Echinocții" de Tiberiu Olah, "Constelații" de Adrian Rațiu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cezar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelații" și liedul "Spre stele" de Șerban Nichifor, etc.

- a.) motive meteorologice (hierogamice)

- 1.) furtuna: "La Tempête" de Marin Marais, Concertul pentru flaut "La Tempesta di mare" de Vivaldi, "Simfonia Nr. 8, Furtuna" de Haydn, "Simfonia a VI-a, Pastorala" (partea a IV-a) și Sonata pentru pian op. 57 "Appassionata" de Beethoven, "La Tempesta" de Paganini, Fantezia simfonică "Furtuna" de Ceaikovski, baletul "Furtuna" de Ambroise Thomas, "Furtuna" de Arthur Sullivan, "Prélude pour la Tempête" de Honegger, operele "Furtuna" de Johann Friedrich Reichardt, de Johann Rudolph Zumsteeg și de Zdeněk Fibich, etc.

./.

- 2.) norii: Cvartetul op. 77 Nr. 2 "Aşteaptă pînă trec norii" de Haydn, "Nocturnes" (partea I - "Nuages") şi anumite fragmente din opera "Pelléas et Mélisande" de Debussy, etc.

- 3.) vîntul: "Préludes I"- Nr. 3 ("Le Vent dans la plaine") şi Nr. 7 ("Ce qu'a vu le vent d'ouest"), "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 1 ("Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été"), "Trois Chansons de Bilitis" - Nr. 1 ("La Flute de Pan"), poemul simfonic "La Mer" (partea a treia, "Dialogue du vent et de la mer") de Debussy, fragmente din "Simfonia Alpilor" şi din "Don Quichotte" de Richard Strauss, "Aeolian Harp" pentru pian de Henry Cowell, fragmente din "Daphnis et Chloé" de Ravel, liedul "The South Wind" de Ch. Ives, piesa "Aeolian Harp" de Wlodzimierz Kotoński, etc.

- 4.) ploaia: "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 6 ("Pour remercier la pluie au matin") şi "Estampes" - Nr. 3 ("Jardins dans la pluie") de Debussy, liedul "Pluie" de Enescu, "Garden Rain", "Rain Tree" şi "Rain Spell" de Toru Takemitsu, "Rainforest" de David Tudor, etc.

- b.) motivul anghelologic (îngerul bun): "Angelica Musica" de Johannes Sardonius, "Missus est Gabriel Angelus" de Jean Mouton, "Messiah" de Händel, liedul "Die Engel Gottes weinen", K. 519 de Mozart, "Simfonia a III-a, Îngerul de foc" de Prokofiev, "Les Anges" şi "Quatuor pour la fin du Temps" - părţile II ("Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") şi VII ("Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") de Messiaen, "Die Engels Anredung an die Seele" de Klaus Huber, etc.

- Imnul Heruvic din Liturghiile Ortodoxe compuse în Grecia de Mihail Amanietul, I.Glykes, I.Papadopulos (Kukuzeles), I. Kladas, Emanuel Chrysaphes Duka, Xenos Korones, Chrysaphes cel Nou, Gherman - episcop de Neon Patron, Balasie Preotul, Panayot Chalagoglu, Daniel Protopsaltul,Petru Lampadarie Peloponesios, etc.; în România de Evstatie Protopsaltul,Macarie Ieromonahul,Filotei Sîn Agăi Jipei, Anton Pann, G.Musicescu,Gh.Dima, S.Drăgoi, D.G.Kiriac, T.Georgescu, Gh.Cucu, I.Popescu-Pasărea, Paul Constantinescu, I.D.Chirescu, N. Lungu, Nicu Moldoveanu, Sebastian Barbu-Bucur, Dragoş Alexandrescu, C.Drăguşin, Şerban Nichifor, etc.; în Rusia de Castalski, Calinikov, Cesnakov, Pekabiţki, Titov, Bortneanski, M.I.Glinka, Al.Grecianinov, P.I.Ceaikovski, Rahmaninov,Arhangelsky,etc.

./.

- Imnul "Ave Maria" (Salutarea îngerească) de Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria, Schubert, Verdi, Gounod, Franck, Cepestino Bocher, Vasile Spătărelu, Şerban Nichifor, etc.

- "Agnus Dei" (din "Missa" romano-catolică - inclusiv din "Missa da Requiem") -"Misse" de Dufay, G.de Machault, G.Binchois, J.Obrecht, Okeghem, J.de Prés, A.Willaert, C.de Rore, C. Festa, Palestrina, T.di Vittoria, G.Fr.Anerio, G.Gabrielli, G.Croce, O.di Lasso, W.Byrd, Gr.Allegri, Al.Scarlatti, Fr.Durante, M.A.Charpentier, D.Buxtehude, J.S.Bach (celebra "Missă" în Si minor), G.F.Händel ("Messias"), G.B.Pergolesi, A.Diabelli, J.Haydn, W.A.Mozart, L.van Beethoven ("Missa solemnis"), L.Cherubini, G.Rossini, Fr.Schubert, Fr.Liszt, C.Franck, Ch.Gounod ("Missa solemnis Santa Cecilia"), A.Bruckner, G.Fauré, A.Dvořák, L.Janáček ("Missa glagolitica"), Fl.Schmitt, Al.Grecianinov ("Missa oecumenica"), I.Stravinski, Z.Kodaly, H.Villa-Lobos, Fr.Poulenc, A.Jolivet, R.Vaughan Williams, B. Schäffer ("Missa elettronica"), S.Martirano ("Missa dodecafonica"), Sven-David Sandström, Ş.Nichifor, etc.

-"Requiem"-uri de Palestrina, O.di Lasso, Cl.Monteverdi, Al.Scarlatti, Michael Haydn, W.A.Mozart, L.Cherubini, H.Berlioz, Fr.Liszt, G.Verdi, C.Saint-Saëns, A.Dvořák, G.Fauré, B.Blacher, A.Schnittke, M.Negrea, J.Rivier, G.Ligeti, H.W.Henze, K.Penderecki, Ş.Nichifor, etc.

- Oratorii, cantate şi alte lucrări de Crăciun de D.Buxtehude, Al.Scarlatti, G.Ph.Telemann, J.S.Bach, C.Saint-Saëns, B.Martinu, A.Honegger, G.Migot, O.Messiaen, Paul Constantinescu ("Oratoriul Bizantin de Crăciun"), Duke Ellington, Morton Subotnick ("An Electric Christmas"), etc.

-c.) motivul mefistofelic (îngerul căzut): Sonata "Trilul Diavolului" de Tartini, farsa "Der neue krumme Teufel" de Haydn, opera "Don Juan" de Mozart, "Harold în Italia" de Berlioz, Simfonia "Dante" şi "Mephisto-Waltz" de Liszt, Simfonia "Manfred" şi fantezia simfonică "Francesca da Rimini" de Ceaikovski, opera "Diavolul şi Caterina" de Dvořák, "Rapsodia satanică" de Mascagni, opera "Mefistofele" de Arrigo Boito, poemul simfonic "Dante" de Granados, opera "Lucifer" de Claude Devincourt, opera "Le Grand Macabre" de György Ligeti, "Black Angels" şi "Songs, Drones and Refrains of Death" de George Crumb, opera "Diavolii din Loudun" şi "Masca neagră" de Krzysztof Penderecki, "Diabolus in Musica" de Larry Sitsky, "Introversion I/II" de Helmut Lachenmann, "Dracula" de Wojciech Kilar, "Maulwerke" de Dieter Schnebel, "Stanga's Palace" de Rodney Oakes, "La Passion selon Sade" de Sylvano Bussotti, baletul "Le Diable amoureux" de Gabriel Yared, "Advocatus Diaboli" de Ryszard Szermeta, "Devil Septet" de Eric Ewanzen, etc.

./.

-B) ARHETIPUL SOLAR (EROIC): "Zoroastre" de J.Ph.Rameau, Simfoniile Nr. 6 ("Dimineața") și 7 ("Amiaza"), ciclul "Cvartetele soarelui" op. 20 Nr. 1-3 și cvartetul "Răsăritul soarelui" de Haydn, Simfoniile a III-a ("Eroica") și a IX-a de Beethoven, poemul simfonic "Prometheus" de Liszt, operele "Rienzi", "Olandezul zburător", "Tannhäuser", "Lohengrin", tetralogia "Inelul Nibelungilor" (formată din "Aurul Rinului", "Walkiria", "Siegfried" și "Amurgul zeilor") și opera "Parsifal" de Wagner, "Zorile deasupra râului Moscova" din opera "Hovanșcina" de Musorgski, opera "Orestiade" de Arrigo Boito, "Peer Gynt" de Grieg, "Preludiu la după-amiaza unui faun" și "Marea" - partea I ("De l'aube à midi sur la mer"), poemele simfonice "O viață de erou" și "Așa grăit-a Zarathustra" de Richard Strauss, "Prometheus" de Scriabin, "Pini di Roma" de Respighi, opera "Mandarinul miraculos" de Bartók, opera "Oedip" și liedul "Ein Sonnenblick" de Enescu, baletul "Pasărea de foc" și opera "Oedipus Rex" de Stravinsky, "Oedipus" de Orff, "L'Orestie" de D. Milhaud, "Le Soleil des eaux" de P. Boulez, "Oedipus" de Harry Partch, "The Sun of the Incas" de Edison Denisov, opera "Iona" de A.Vieru, opera "Orestia" de A. Stroe, opera "Zamolxe" de L.Glodeanu, "Sunrise of the Planetary Dream Collector" de T. Riley, "Soledad sonora 1" de Raoul De Smet, opera "Oedipus" de Wolfgang Rihm, "Solera" de Chris Chafe, "Janus" de Peter Wettstein, "Tre Soli" de Satoshi Ohumae, etc.

-C) ARHETIPUL LUNAR (MISTIC): Concerto Grosso op.6 Nr.8 "fatto per la Notte di Natale" de Corelli, Concertul pentru flaut "La Notte" de Vivaldi, "Hymne à la Nuit" de Rameau, Variațiunile "Goldberg" de J.S.Bach, uvertura "Lumea lunii" și Simfonia Nr. 8 "Seara" de Haydn, "Eine kleine Nachtmusik" de Mozart, Sonata "Lunii" op. 27 de Beethoven, "Freischutz" de Weber, "La Sonnambula" de V.Bellini, "Simfonia fantastică" de Berlioz, "Noaptea de Walpurgis" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "O noapte pe muntele pleșuv" de Musorgski, "Nopțile nebune" de Ceaikovski, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, opera "Noapte de mai" de Rimski-Korsakov, "Images II" - Nr. 2 ("Et la lune descend sur le temple qui fut"), "Iberia" - Nr.2("Les parfums de la nuit"), "Préludes I" - Nr.4 ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"), "Suite Bergamasque" - Nr.3 ("Clair de lune"), "Cinq Poèmes de Charles Baudelaire" - Nr.2 ("Harmonie du soir") și "Estampes" - Nr.2 ("Soirée dans Grenade") de Debussy, "Verklärte Nacht" și "Pierrot Lunaire" de Schönberg, "Gaspard de la nuit" de Ravel, "Noches en los jardines de España" de M.de Falla, "Poema Română" (tabloul "Noapte de vară") și "Au Soir" de George Enescu, "Seara mare" de Tiberiu Brediceanu,

./.

Simfonia a III-a "Cîntecul nopţii" de K. Szymanowski, opera "Tornee notturne" de G.F. Malipiero, baletul "La nuit" de Henri Sauguet, "Piccola musica notturna" de L.Dallapicola, "Petite musique de nuit" de Roman Haubenstock-Ramati, "Le visage nuptial" de Pierre Boulez, "Night of the Four Moons" de George Crumb, "Darkness" de Franco Donatoni, "Tempora Noctis" de Arne Nordheim, "Nuits" de Iannis Xenakis, "Night Music" de William Penn, "Tenebrae" de Klaus Huber, "Nocturnal" de Edgard Varèse, "Moon Cat Chant" de Barbara Benary, "Ainsi la nuit" de Henri Dutilleux, "Music for Albion Moonlight" de David Bedford, "Scene nocturne" de Anatol Vieru, "Viziuni nocturne" de Adrian Raţiu, "Fantasme" de Vasile Timiş, "Visara" de Eugen Wendel, etc.

– "Nocturne" de Haydn, Mozart, Schumann, Liszt, Chopin, Fauré, Balakirev, Debussy, Scriabin, Enescu, Field, L.Andriessen, etc.

– motivul hierofaniei nocturne: Simfonia Nr.96 "Miracolul" de Haydn, "Apparitions" de Liszt, "Moarte şi transfigurație" de R.Strauss, "Poemul extazului" de Scriabin, "Fantoma" op.3, "Viziune diabolică"op.4, "Sarcasme" şi "Visions fugitives" de Prokofiev, "Nobilissima Visione" de Hindemith, "Visions de l'Amen" de Messiaen, "Le vision du Jugement" de Peter Racine Fricker, operele "Medium" şi "Ventrilocul" de G.C.Menotti, "Les Illuminations" de Britten, "Revelation in the Courthouse Park" de Harry Partch, "Apparitions" de Ligeti, oratoriul "Epifanie" de L.Berio, "Transfigured Wind" de Roger Reynolds, "Glossolalie" de Dieter Schnebel, "Major Prelude of Chopin... as a Revelation" de Philip Corner, "Epiphany Music" de Tadeusz Baird, "Mysterion" de Jani Christou, "Fantasmagoria" de Kazimierz Serocki, "Vision and Prayer" de Milton Babbitt, etc.

– D.) ARHETIPUL ACVATIC: "Water Music" de Händel, "Lacul lebedelor" de Ceaikovski, "Vltava" de Smetana, "Spiritul apelor" de Dvořák, "La Mer" de Claude Debussy, "Jeux d'eau" de Ravel, "A Sea Symphony" de Ralph Vaughan Williams, "Fontane di Roma" de Respighi, "Fontaine d'Aréthuse" de K.Szymanowsky, "Mississippi" de Ferde Grofé, "Patru Interludii marine" de Britten, "Fontana Mix" şi "Water Music" de John Cage, "Water Music", "Water Ways" şi "Waves" de Toru Takemitsu, "The Underground River" de Zygmunt Krauze, "Death by Water" de Enrico Corregia, "Aqueduct" de Tor Halmrast, "Underwater Waltz" de Vladimir Ussachevsky, "Vox Maris" de George Enescu, "Intoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, "Marea Neagră" de Alexandru Paşcanu, "Nautilus" de Anatol Vieru, "Pe Argeş în sus" de Theodor Grigorie, "Waves" de Nicolae Brînduş, "Cîntec apelor ţării" de Gheorghe Costinescu, etc.

./.

- E.) ARHETIPUL LITIC: poemul simfonic "Ce qu'on entand sur la montagne" de Fr. Liszt, opera "Oaspetele de piatră" de Al.Sergheevici Dargomîjski, "O noapte pe muntele pleşuv" de M.Musorgski, "Symphonie sur un chant montagnard français" de V. d'Indy, baletul "Legenda florii de piatră" de S. Prokofiev, suita simfonică "Grand Canyon" de Ferde Grofé, "Prin Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, Concertul pentru pian "Pe culmile Carpaţilor" de Stan Golestan, "Munţii Retezat" de Don Dumitrescu, "Poemul Carpaţilor" de Alexandru Paşcanu, "Cantata Munţilor" de Norbert Petri, "Stone Litany" de Peter Maxwell-Davies, "Simfonia Bucegilor" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Muntele" de Csiki Boldizsar, "Stones" de Christian Wolff, "Appalachian Carol" de Hugo Kauder, "La Flûte de Jade" de Eugeniusz Knapik, "American Symphony No. 3" - partea a V-a ("Grand Canyon") de Şerban Nichifor, "Mountain Dance" şi "Blue Job Mountain Sonata" de Alan Hovhaness, "Sonnet on the Tatras" de Lidia Zielińska, "Monolith" de Thomas Bruttger, etc.

- F.) ARHETIPUL TELURIC: "Cîntecul pămîntului" de G.Mahler, "Jordens sang" ("Cîntecul pămîntului") de J. Sibelius, "Rapsodiile Române", "Suita Sătească", "Uvertura de concert", "Sonata a III-a în caracter popular românesc" pentru vioară şi pian de George Enescu, "Chants de terre et de ciel" de O.Messiaen, "La Terra promessa" şi "La Terra e la Campagna" de L.Nono, "Ritual pentru setea pămîntului" de M.Marbé, oratoriul "Un pămînt numit România" de L. Glodeanu, "Apotheosis of this Earth" de Karel Husa, "La terre des hommes" de Klaus Huber, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Earth's Magnetic Field" de Charles Dodge, "Limping Rock" de C. Miereanu, etc.

- motivul vieţuitoarelor (creaturilor): "Le Rappel des oiseaux" de Rameau, Simfoniile Nr.82 ("Ursul") şi 83 ("Găina"), cvartetele op.33 Nr.3 ("al păsărilor"), op.50 Nr.6 ("Broasca") şi op.64 Nr.5 ("Ciocîrlia") de Haydn, liedurile "Privighetoarea" şi "Păstrăvul", precum şi cvintetul cu pian "Păstrăvul" de Schubert, "Histores naturelles" şi baletul "Ma Mère l'Oie" de Ravel, poemul simfonic "Cîntecul privighetorii" de Stravinski, baletul "Les animaux modèles" şi ciclul de lieduri "Le bestiaire" de Poulenc, "Păsările" de Respighi, "Catalogue d'oiseaux", "Oiseaux exotiques","Réveil des oiseaux" şi "Le merle noir" de Messiaen, piesele pentru pian "Ursul"şi"Capriţa" de I.Dumitrescu,"Cant dell Ocells"de Pau Casals, "Vox Balaenae"de Crumb, "Coyote Blues"de Magnus Lindberg,"Bestiary"de Barry Schrader,"Laudes creaturarem"de Peter Bares,"L'oiseau-chanteur"de François Bayle, "Animals and the Origins of Dance" de Benedict Mason, etc.

./.

- motivul anotimpurilor (în general): "Anotimpurile" (patru concerte pentru vioară) de Vivaldi, oratoriul "Anotimpurile" de Haydn, "Cele patru temperamente" de P.Hindemith, "Arbor cosmica" de Andrzej Panufnik, "Arbos" de Arvo Pärt, "Anotimpuri românești" (patru concerte pentru vioară) de Theodor Grigoriu, ciclul de lieduri "Anotimpurile" de Carmen Petra Basacopol, etc.

-1.) motivul primăverii: liedul "Komm lieber Mai" K.596 de Mozart, suita "Printemps" și "Images" - partea a III-a ("Rondes de printemps") de Debussy, baletul "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Spring Symphony" de Britten, "Appalachian Spring" de Aaron Copland, "Simfonia Primăverii" de Marțian Negrea, liedul "Primăvara" de Mihail Jora, "Poemul Primăverii" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Primăvara în Carpați" de Max Eisikovits, etc.

-2.) motivul verii: Simfonia a VI-a "Pastorala" de Beethoven, "Visul unei nopți de vară" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "Jour d'été à la montagne" de V.d'Indy, "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy, "Pastorală de vară" de A. Honegger, "Music for a Summer Evening" de G. Crumb, "Grîu sub soare" din "Priveliști moldovenești" de M. Jora, "O zi de vară" de Z. Vancea, "Cîntec de vară" de Ș.Nichifor, etc.

-3.) motivul toamnei: "Elegie" de G. Fauré, "Poemul"pentru vioară de E. Chausson, "Préludes II" - 2. ("Feuilles mortes") și 3. ("La Puerta del Vino"), "Autumn Rhytm" de Jay Alan Yim, baletul "Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, "Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, "Patru cîntece de toamnă" de Zeno Vancea, "Toamna în Delta Dunării" de Paul Constantinescu, ciclul cameral "Dionysies"de Ș. Nichifor, etc.

-4.) motivul iernii: ciclul "Călătorie de iarnă" de Schubert, Simfonia I "Reverie de iarnă" de Ceaikovscki, "Children's Corner" - 4. ("The snow is dancing") și "Préludes I" - 6. ("Des pas sur la neige") de Debussy, "Winter Music" de John Cage, opera-feerie "Crăiasa zăpezii" de Liana Alexandra, etc.

- H.) ARHETIPUL RITUAL: -a.)ritualurile liturgice expuse la pag.201-202;

- b.) ritualul masonic: Trio în mi bemol K.563 (dedicat F.˙. M.˙. Michael Puchberg), cantatele "Dir, Seele des Weltalls" K.429-a, "Die Maurerfreude K.471, "Die ihr des unermeelichen Weltalls Schöpfer ehrt" K.619, "Laut verkünde unsre Freude" K. 623, recviemul masonic "Maurerische Trauermusik" K.479-a (dedicat F.˙. M.˙. duce G.A. de Mecklenburg-Strelitz și F.˙. M.˙. conte F.Esterházy de Galantha), opera "Flautul fermecat" (marcat explicit și prin aria "Die Strahlen der Sonne",de pildă) de Wolfgang Amadeus Mozart, etc.

./.

- c.) alte ritualuri: opera "Rusalka" de Alexandr Sergheevici Dargomîjski, "Danse sacrée et danse profane", "Nocturnes" - 2.("Fêtes") și "Fêtes Galantes" de Debussy, "L'Enfant et les sortilèges" și "Două melodii evreiești"("Kaddisch" și "Eterna enigmă") de Ravel, oratoriul "Service sacré", "Psalmii XXII, CXCV și CXXXVIII", Simfonia "Israël","Shelomo" pentru violoncel și orchestră și "Kol nidre" de Ernest Bloch, "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Cinq danses rituelles", "Suite liturgique" și "Épithalame" de André Jolivet, "Offrendes oubliées" de Olivier Messiaen, "Offrandes" de Edgar Varèse, Simfonia"Kaddisch" de Leonard Berstein, "Iubal" de A.L.Ivela, oratoriul "Regele David" de A. Honegger, "Ancient Voices of Children" de G. Crumb, "Mantra" și "Stimmung" de K. Stockhausen, "Rituel - In Memoriam B. Maderna" de P. Boulez, "Cantiones de circulo gyrante" de Klaus Huber, "Mystic Flute" de Alan Hovhaness, "Rounds" de Alvin Curram, "Ritual Melodies" de Jonathan Harvey,"Evening Ritual" de Kenneth Mave, "Rituals" de Ralph Shapey, "Ceremonia secreta" de Riccardo Mandolini, oratoriul "Cîntare străbunilor"de Remus Georgescu, "Rituale", "Tulnice" și "Obîrșii" de Mihai Moldovan, "Ritual pentru setea pămîntului" de Miriam Marbé, "Incantations I și II" de Diana Alexandra, "Rota"de Corneliu Cezar, "Rosario" de Costin Miereanu, "Celebrations" de Dinu Ghezzo, etc.

- d.) motivul martirologic: oratoriile "Sacrificiul lui Avram" și"Martiriul Sfintei Teodora" de Al. Scarlatti, "Martiriul Sfîntului Sebastian" de Debussy, oratoriul "Ioana pe rug" de A. Honegger, oratoriul "La Vérité de Jeanne" de A. Jolivet, "De Passione St.Adalberti Martyri" de Marek Kopelent, oratoriul "Miorița" de Sigismund Toduță, oratoriul "Miorița" de Anatol Vieru, etc.

- e.) motivul Sfintelor și Mîntuitoarelor Patimi ale Domnului nostru Iisus Hristos - "Pasiunile" de Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk, Heinrich Schütz, G.F.Händel, G.Ph.Telemann, Johann Mattheson, J.S.Bach ("Johannes Passion" și "Matthäus Passion"), L. van Beethoven (oratoriul"Hristos pe Muntele Măslinilor"/"Christus am Ölberg"), Hermann Schröder, Arthur Honegger ("Cantique de Pâques"), Paul Constantinescu (oratoriul "Patimile și Învierea Domnului"), Francisc Hubic ("Slujba Sfintelor și Mîntuitoarelor Patimi"), Celestin Cherebețiu ("Mânecatul" greco-catolic), Giam Francesco Malipiero ("La Passione"), Krzysztof Penderecki ("Utrenia" și "Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi Secundum Lucam"), Șerban Nichifor (Simfonia a II-a "Via Lucis"), etc.

./.

- I.) ARHETIPUL SPAȚIAL: "Imaginary Landscape" de John Cage, "Fantasy in Space" de Otto Luening, "Domaines" de Pierre Boulez, "Ensemble", "Gruppen", "Carré", "Spiral" (pentru Osaka-Auditorium), "Tunnel-Spiral" şi "Musik für ein Haus" de K. Stockhausen, "Groundspace or Large Groundspace" de Christian Wolff, "toward the capacity of a room" de david jones, "Tape Terrains" de Charlemagne Palestine, "The Grand Universal Circus" de Henry Brant, "Lo spazio inverso" de Salvatore Sciarrino, "Peisaje imaginario" de Gerardo Gandini, "Déserts" şi "Espace - Poème électronique" de Edgard Varèse, "Les Espaces Acoustiques" de Gérard Grisey, "Polytope de Cluny" şi "Orient-Occident" de Iannis Xenakis, "Spațiu şi timp" de Tiberiu Olah, "Spațiu doinit" de Dinu Petrescu, "Espace dernier" şi "Espace au-delà du dernier" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Paradisului pierdut: opera "L'Isola desabitata" de Haydn, Simfoniile a III-a şi a VIII-a de G. Mahler, "L'Isle Joyeuse", "Préludes I" - 8. ("La Cathédrale engloutie") şi "Le Martyre du Saint Sébastien" - 5. ("Le Paradis"), Simfonia "Liturgică" de Honegger, "Le Banquet céleste", "Couleurs de la cité céleste" şi "Apparition de l'Église éternelle" de Messiaen, "Der Taschengarten" de Sergiu Celibidache, "Paradise Lost - sacra reppresentatione" de K. Penderecki, "Im Paradies oder Alte vom Berge" de Klaus Huber, "The Infinite Square" de Aurelio de la Vega, "Hymnus Paradisi" de Herbert Howells, "Edensong" de Nancy Chance, "The Hound of Heaven" de Maurice Jacobson, "Garden of earthly desire" de Liza Lim, "Euthanasia and Garden Implements" de John Godfrey, "Klee Alee" de Joan La Barbara, "Le Jardin des secrets" de Costin Miereanu, Simfonia I - partea a II-a ("Grădinile amăgirii"), opera "Domnişoara Christina" (după Mircea Eliade) şi poemul pentru pian "Insula lui Euthanasius" de Şerban Nichifor, etc.

- J.) ARHETIPUL TEMPORAL: "Chronochromie" de Messiaen, "Echoes of Time and River" de Crumb, "Time Cycle" de Lukas Foss, "...von Zeit zu Zeit..." şi "Die umgepflügte Zeit" de Klaus Huber, "Zeitmasse", "Zyklus" şi "Wochenkreis" de Stockhausen, "Durations" şi "Intervals" de Morton Feldman, "Mémoriale...explosante - fixe... original..." de Boulez, "L'Éternel Retour" de G. Auric, "Rythmes du monde" de Marcel Landowski, "Synchronisms I-III" de Mario Davidovsky, "On remembering a naiad", "The Four Drimes of China", "Composition 1960 # 7" şi "Composition 1960 # 10" de La Monte Young, "Phase Patterns", "Pendulum Music", "Piano Phase", "Violin Phase", "Vermont Counterpoint", "New York Counterpoint" şi "Come Out" de Steve Reich, "In C" de Terry Riley, "Studies" de Conlon Nancarrow, "1 + 1", "The Fall of the House of

./.

Usher" de Philip Glass, "Grand Pianola Music" şi Harmonielehre" de John Adams, "Time Curve Preludies" de William Duckworth, "Rigor Vitus" de David Koblitz, "Time Goes By" de Karl H. Berger, "Ephemeris" de Chris Chafe, "Times Five" de Earle Brown, "Non-stop" şi "Open Music" de Boguslaw Schäffer, "Le Temps et l'Écume" de Gérard Grisey, "North American Time Capsule" de Alvin Lucier, "Out of Time, Out of Space" de Eric van der Westen, "Time's Encomium" de Charles Wuorinen, "Think Slow Act Fast" de Michael Nyman, "Excavations" (1."Prélude non mesuré"; 2."Barroco") de Barry Schrader, "Clepsidra" şi "Lupta cu inerţia" de Anatol Vieru, "Numai prin timp poate fi timpul cucerit" şi "In vis desfacem timpurile suprapuse" de Aurel Stroe, "Rhytmodia" şi "Phtora I - Durate" de Nicolae Brânduş, Simfonia a III-a "Diacronii" de Liana Alexandra, "In noaptea timpurilor" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Apocalipsei: "A survivor from Warsaw" de Arnold Schönberg, "Potopul" de Igor Stravinski, "Quatuor pour la fin du Temps" de Olivier Messiaen, "Apocalypse" de Gian Carlo Menotti, "Apocalypse de saint Jean" de Jean Françaix, "Apocalypse" de Eugene Goossens, "Dies irae" şi "Ofiarom Hiroszimy - Tren" de Krzysztof Penderecki, "Chernobyl" de Nancy van de Vate, "Cernobîl" de Nicolae Brânduş, "Finis coronat opus" de Costin Miereanu, Simfonia I "Umbre" şi cantata "Gloria Heroum Holocausti" de Şerban Nichifor, etc.

- K.) MITUL - dintre numeroasele mituri ce au animat spiritualitatea umană în multiplele ei ipostaze culturale, oferim câteva exemple de lucrări muzicale inspirate de binecunoscutul mit "Faust", derivat din motivul mefistofelic (demonologic) al "îngerului căzut": opera "Faust" de Louis Spohr, cantata "Damnaţiunea lui Faust" şi "Simfonia fantastică" de Berlioz, cantata "Prima noapte walpurgică" de F. Mendelssohn-Bartholdy, "Scene după Faust" de Schumann, uvertura "Faust" de Wagner, Simfonia "Faust" de Liszt, opera "Faust" de Gounod, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, Simfonia a VIII-a de Mahler, opera "Doctor Faust" de F.Busoni, opera "Doctor Faust" de Ignaz Walter, "Dr. Johannes Faust" de Hermann Reutter, cantata "Faust" de Alfred Schnitke, drama simfonică "Faust" de Wilhelm Georg Berger, etc.

./.

- L.) SIMBOLUL:

- a.) semne/impulsuri sonore (inclusiv electroacustice):

"L'Arte del Rumori" de Luigi Russolo, "Étude aux chemins de fer", "Étude au tourniquets", "Étude noire", "Étude violette", "Étude aux casseroles", "Étude aux allures", "Étude aux sons animés", "Étude aux objets" şi "Symphonie pour un homme seul" de Pierre Schaeffer, "Voile d'Orphée" şi "Variations on a Door and a Sigh" de Pierre Henry, "Le crabe qui jouait avec la mer" de Pierre Arthuis, "William's Mix", "Construction in metal" şi "Cartridge Music" de John Cage, "Répons", "Dialogue de l'ombre double" şi "...exposante-fixe..." de Pierre Boulez, "Hymnen", "Gesand der Jünglinge", "Kontakte", "Mikrophonie I-II", "Momente", "Telemusik" şi "Elektronische Studien I-II" de Karlheinz Stockhausen, "Komposition No. 5" de Karel Goeyvaerts, "Déserts" şi "Poème électronique" de Edgard Varèse, "Bohor I", "Concrete P-H II", "Diamorphoses" şi "Orient-Occident III" de Iannis Xenakis, "Come Out" de Steve Reich, "Silver Apples of the Moon", "The Wild Bull" şi "Touch" de Morton Subotnick, "Illiac Suite" de Lejaren Hiller şi Leonard Isaacson, "Computer Cantata" şi "Electronic-Study" de L.Hiller şi R.A.Baker, "Sonic Contours" şi "A Piece for Tape Recorder" de Vladimir Ussachevsky, "Low Speed" de Otto Luening, "Luna Park" şi "Quartermass" de Tod Dockstader, "Thema-Omaggio a Joyce" de Luciano Berio, "Psalmus" de K. Penderecki, "Musique acousmatique" şi "L'Oiseau-chanteur" de François Bayle "Water Music" şi "Vocalism Ai" de Toru Takemitsu, "I Am Sitting in A Room" de Alvin Lucier, "Presque Rien" de Luc Ferrari, "Leiyla and the Poet" de Halim El-Dabh, "Cybernetics III" de Roland Kayn, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Crucifixion" de Romuald Vandelle, "Fêtes des Belles Eaux" de Olivier Messiaen, "Continuo" de Bruno Maderna, "I of IV" de Pauline Oliveros, "Symphonia" de Boguslaw Schäffer, "Scambi" de Henri Pousseur, "Study in Layers and Pulses" de Frits Weiland, "Second Electronic Setting" şi "Events" de Mel Powell, "Georganna's Farewell" de Jon Appleton, "Speech Songs", "In Celebration" şi "The Story of Our Lives" de Charles Dodge, "Mutations I" de Jean-Claude Risset, "L's G.A." de Salvatore Martirano, "Cybersonic Cantilevers" de Gordon Mumma, "Sailing to Byzantium" de Alden Ashforth, "The Wolfman" de Robert Ashley, "Reconnaissance" de Donald Erb, "Phantasy for Cello" şi "Blues for Gorby" de Rodney Oakes, "Celebration", "Trinity", "Lost Atlantis", "Bestiary", "California Dream", "Bachahama", "Triptych", "Elysium", "Electronic Music Box" şi "Barroco" de Barry Schrader, etc.

./.

- b.) semne/impulsuri vizuale (inclusiv grafisme): "Lignes" de Paul Mefano, "Agglomeration" şi "Mäandros" de Anestis Logothetis, "Ramifications" de G. Ligeti, "Collage and Form", "Image musicae", "Konfiguracje", "Kontury", "Model I-III","Scultura", "Topofonica"şi"Tertium datur" de B.Schäffer, "December 1952" şi "MM 87 and MM 135" din ciclul "Folio", precum şi "Aivable Formes I-II" de Earle Brown, "Fontana Mix" de John Cage, "Four Visions" de Robert Moran, "Memoria" de Sylvano Bussotti", "Circles" de Luciano Berio, "Ionisation" de E. Varèse, "Fluorescences" şi "Emanacje" de K. Penderecki, "Intersections" "Projection" şi "Marginal Intersection" de Morton Feldman, "Structures", "Dérive", "Pli selon pli", "Figures-Doubles-Prismes", "Eclat/Multiples", "Messagesquisses" şi "Notations" de P.Boulez, "Coloana fără sfîrşit", "Masa tăcerii" şi "Poarta sărutului" de T.Olah, "Vocale", "Scoc"şi "Sita lui Eratostene" de A. Vieru, "Arcade" de A. Stroe, "Texturi", "Vitralii"şi"Scoarţe" de Mihai Moldovan, "Motive maramureşene" de C.D.Georgescu, "Simetrii", "Alternanţe", "Contraste I-II" şi "Intercalări" de Cornel Ţăranu, "Eteromorfie" şi "Formanţi" de Ştefan Niculescu, "Spirale" de Dan Voiculescu, "Interferenţe" şi "Fusione" de Eugen Wendel, etc.

x x x

Ca ilustrare a unei supreme anamorfoze, relaţia MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod ştiinţific şi de matematicieni (Pitagora, I.K.Titius), astronomi (Johannes Kepler, John Elert Bode), esteticieni (Nicolas Schöffer) şi fenomenologi ai artei sunetelor (Hans Kayser, Victor Giuleanu, Sergiu Celibidache).

Relevînd această nouă perspectivă în analiza şi sinteza structurilor sonore, am aplicat ideea de anamorfoză în cea mai mare parte a lucrărilor mele compozistice.

Totodată, angajînd un asemenea studiu teoretic, nutresc speranţa de a contribui la extinderea spaţiului de afirmare a muzicologiei româneşti contemporane într-un domeniu mai puţin explorat, avînd ca punct de plecare arta muzicală paleo-creştină, din care - după cum se ştie - ne-au parvenit atît de puţine dovezi şi documente concrete.

x ——————————— x

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ SELECTIVĂ

- Biblia sau Sfânta Scriptură - București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Cîntările Sfintei Liturghii și Podobiile celor opt glasuri - București, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cîntări bisericești.- București, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Rhytmicis Signis in Subsidium Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S.Jeannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournae (Belgia), Société S.Jean l'Evangéliste, Desclée & Cie, 1920.
- Dicționar de termeni muzicali - București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Encyclopédie de la Pleyade - Histoire de la Musique, Paris, Librarie Gallimard, 1960
- Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed.Fasquelle, 1961.
- Larousse du XX-e siècle - Paris,Librarie Larousse, 1933.
- Dicționar de astronomie și astronautică - București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Tehnica filmului de la A la Z - București, Editura Tehnică, 1979.
- CIBA - Electrocadiography for General Practitioners - Nr.4,14,16.
- Bhagavad-gītā - Hong Kong, The Bhaktivedanta Book Trust, 1989 (pag. 254,260,345,357,402,419-422,426-428,430,476,481,495,537,652,709).
- ADORNO,THEODOR WIESEGUND - Philosophie der neue Musik - 1958.

- Pr.Prof.Dr. ALEXE, ȘTEFAN C. - Foloasele cîntării bisericești în comun după Sfîntul Niceta de Remesiana - București, rev "B.O.R.", Nr. 1-2/1957.
- Idem - Sfîntul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V (Teză de doctorat) - București, Rev."Studii teologice",Nr.7-8/1969.
- Prof.Dr. ALEXANDRESCU, DRAGOȘ - Elementele constitutive ale muzicii - București, EXD 1107-8, 1965.
- BALTHASAR, HANS-URS VON - Liturgie cosmique - Paris, 1947.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS - Anamorphoses - Paris, Olivier Perrin, 1969.
- Idem - Formări, deformări - Buc.,Ed.Meridiane, 1989.

./.

- BREAZUL, GEORGE – Muzica primelor veacuri ale creștinismului – studiu publicat în Revista studenților teologi "Raze de lumină", București, 1934.
- BERGER, RENÉ – Mutația semnelor – București, Ed. Meridiane, 1978.
- BONARDEL, FRANÇOISE – Hermetismul – Timișoara, Ed. de Vest, 1992.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN – Opere II – Buc., Ed. Muzicală, 1967.
- Prof. Dr. BRÂNDUȘ, NICOLAE – Interferențe – București, Ed. Muzicală, 1984.
- BRÂNZEA, MIHAIL – The Universality of Chiastic Structures and the Gospel of John – New York, 1993, manuscris.
- BREDICEANU, MIHAI – Music and Polimodular Time (Structural Polytempi Music) – Buc. "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", XXV/1988 (pag. 15-38).
- Idem – Transformări topologice în creația muzicală – teză de doctorat, București, 1974.
- BREZEANU, STELIAN – O istorie a imperiului bizantin – București, Ed. Albatros, 1981 (pag. 250-257).
- BROSSE, JACQUES – Maeștrii spirituali – București, Ed. Albatros, 1992.
- BRUMARU, ADA – Grădina sunetelor – Buc., Ed. Muzicală, 1991.
- Pr. Prof. Dr. BUCUR-BARBU, SEBASTIAN – Filothei sin Agăi Jipei: Psaltichie rumânească, Vol. 1-4, Buc., Ed. Muzicală, 1981-88.
- Idem – Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României – Buc., Ed. Muzicală, 1989.
- Idem – Cîntări la înmormîntare și parastas – București, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- BUJOR D.I., CHIRIAC FR. – Gramatica limbii latine – Buc., Ed. Științifică, 1971 (pag. 362-380).
- CĂLUȘIȚĂ-ALECU, MIOARA – Zalmoxis – București, Editura Miracol, 1993.
- Dr. CIOBANU, GHEORGHE – Muzica bisericească la români – București, rev. "Biserica Ortodoxă Română", Nr. 1-2/1972.
- CELIBIDACHE, SERGIU – Arta este drumul cel mai scurt spre libertate – convorbire consemnată și redactată de Mihai Cosma – Buc., rev. "Muzica" Nr. 1/1990.
- CERAM, C.W. – Zei, morminte, cărturari – Buc., Ed. Științifică, 1968.
- CEZAR, CORNELIU – Introducere în sonologie – Buc., Ed. Muzicală, 1984.
- CIOBANU, GHEORGHE – Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Vol. III – Buc., Ed. Muzicală, 1992 (pag. 54-60 și 87-98).
- Prof. Dr. CIOCAN, DINU – Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicieni – Buc., Litografia Conservatorului de muzică, 1976.
- COLERUS, EGMONT – De la punct la a patra dimensiune – Buc., Ed. Științifică, 1967 (pag. 323-356 și 370-385).
- Prof. Dr. COSMA, OCTAVIAN LAZĂR – Hronicul muzicii românești (3 volume) – București, Editura muzicală, 1968-71.
- Idem – Coordonate ale unității de concepție și diversității stilistice în muzica românească – București, rev. "Muzica", Nr. 5/1971.
- Pr. Prof. Dr. CORNIȚESCU, CONSTANTIN – Noul Testament – curs universitar litografiat – București, 1990-1992.
- COTĂESCU D. – Materia vie – Buc., Ed. Științifică, 1968 (pag. 32-33).
- COWELL, HENRY – New Musical Resources – New York, A.A. Knopf, 1930 (pag. 45-56, 111-122).

./.

- Pr.Prof.Dr.CORNIŢESCU, EMILIAN - Pr.Prof.Dr.ABRUDAN, DUMITRU - Arheologie Biblică - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.
- CRISTIAN, CORNEL - RIPEANU, BUJOR T. - Dicţionar cinematografic - Buc.,Ed.Meridiane, 1974.
- DANIÉLOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris,Ed.Hermann, 1959 (pag. 67-148).
- Cardinal DANNEELS, GODFRIED - Cristos sau Vărsătorul ? - Service de Presse de l'Archevêché de Malines-Bruxelles, 1990.
- Diac.Prof.Dr. DAVID, PETRE - Călăuza creştină - Ed. Episcopiei Aradului, Arad, 1987.
- DEBUSSY, CLAUDE - Domnul Croche antidiletant - Buc.,Ed.Muzicală, 1965.
- DE VILLIERS, DONE - Magia neagră - Iaşi, Ed. Doema, 1993
- DOBRESCU, EMILIAN M. - COMĂNESCU, RADU - Istoria Francmasoneriei - Bucureşti, Ed. Tempus, 1992.
- DOUW, ANDRÉ - Peter Schat's Tone Clock - în revista "Key Notes", Amsterdam, Vol. 26, Nr.2/1992 (pag. 8-14).
- DUCHESNE, LOUIS - Origines du culte chrétien - Paris, Ed.Broccard, 1925 (pag. 40-50).
- DUŢU ŞT., IOAN AL., MAIORESCU M., NICHIFOR E., NICOLESCU-CATARGI AL., PĂUNESCU-PODOLEANU A., PITIŞ M., POPA FL., VASILIU V., VOICULESCU V., ZAMFIRESCU I. - Ghid de date biologice normale şi patologice - Bucureşti, Ed. Medicală, 1962 (pag. 82 şi 467-557).
- ELIADE, MIRCEA - Tratat de istoria religiilor - Bucureşti, Ed.Humanitas, 1992
- Idem - Aspecte ale mitului - Buc.,Ed.Univers,1978.
- Idem - Briser le toit de la maison - La créativité et ses symboles - Paris, Gallimard, 1986.
- Idem - Morfologia religiilor - Prolegomene - Buc.,Ed."Jurnalul literar" (Seria "Sinteze" Nr.1, supliment al publicaţiei "Jurnalul literar", 1993.
- Idem - Meşterul Manole - Iaşi,"Ed.Junimea,1992.
- Idem - Profetism românesc - Buc.,Ed.Roza vînturilor, 1991.
- ELIADE, MIRCEA - CULIANU, IOAN PETRU - Dicţionar al religiilor - Buc., Ed.Humanitas,1993.
- ECO, UMBERTO - Lector in fabula - Buc.,Ed.Univers, 1991.

./.

- ESCRIVÁ DE BALAGUER, JOSEMARÍA - Forja - Buc., Ed. Adevărul, 1992.
- Idem - Drum - Buc., 1992.
- Idem - Chemin de Croix - Bruxelles, De Boog, 1983.
- Idem - Quand le Christ passe - Bruxelles De Boog, 1988.
- Idem - Sillon - Bruxelles, De Boog, 1987.
- FAMPOU, FRANÇOIS - Tambour d'Afrique, Vol. I - Cortaillod, Ed. Résonances, 1991 (pag. 37-44)
- FIFE, AUSTIN + ALTA - Saints of Sage and Saddle - Folklore Among The Mormons - Indiana University Press, 1956, 1966 (pag. 316-337).
- Dr. FIRCA, GHEORGHE - Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical - București, "Studii de muzicologie", vol. III/1967.
- Idem - Direcții în cercetarea muzicologică - București, "Studii de muzicologie", vol. VIII/1971.
- GAMOW, GEORGE - 30 de ani care au zguduit fizica, București, Ed. Științifică, 1969 (p. 17-26, 83-92)
- Prof. Dr. GHIRCOIAȘIU, ROMEO - Contribuții la istoria muzicii românești - București, Editura Muzicală, 1963.
- Prof. Dr. GIOSAN N. - Prof. Dr. SĂULESCU N.A. - Principii de genetică - Buc., Ed. Agrosilvică, 1969 (pag. 273-385).
- Prof. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica Bizantină - București, Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1986.
- Idem - Ritmul în creația muzicală clasică - București, Editura Muzicală, 1990.
- GOETSCHEL, ROLAND - Kabbala - Timișoara, Ed. de Vest, 1992.
- GRUBER, R.I. - Istoria muzicii universale, Vol. I-II - Buc., Ed. Muzicală, 1963.
- Prof. Dr. GHIRCOIAȘIU, ROMEO - Categorie binarie nella creazione e nella ricezione musicale - Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna-Ferrara-Parma 1987.
- Idem - Musical theory and practice in South-Eastern Europe and Mesopotamia, in the light of the ancient culture and folklore. A comparative study - București, rev. "Thraco-Dacica", t. XI, nr. 1-2, pag. 269-276, 1990.
- Idem - Byzantinische Elemente in Michael Haydns Missa Sancti Cyrilli et Methodii - Baden-Wien, Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr, 1991.

./.

- HAMM, CHARLES - Music in the New World - New York, W.W.Norton and Company, 1983
- HITCHCOCK, H. WILEY - Music in the United States - A Historical Introduction - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall,Inc.,1974.
- HUTIN, SERGE - Societățile secrete - Timișoara,Ed.de Vest, 1991.
- Prof.Dr. ILIUȚ, VASILE - De la Wagner la contemporani - vol.I-Buc., Ed.Muz.,1992;vol.II-Buc.,Lit.Cons.,1987;vol.III-Buc.,Lit.Cons.,1989.
- IONESCU, NAE - Filosofia Religiei - curs universitar stenografiat, București, 1924-1925.(Prelegerea a VIII-a).
- Idem - Neliniștea metafizică - București, Ed.Fundației Culturale Române, 1993 (pag. 152-158, cap. "Juxta Crucem").
- Idem - Curs de Metafizică - Buc.,Ed.Humanitas, 1991 (pag. 308-318, cap. "Problema Universului").
- KAHANE, MARIANA - La base prépentatonique des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique - București, "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" Tome I, No.2/1964 (pag. 347-365).
- KAYSER, HANS - Der Hörende Mensch -Berlin,Verlag Lambert Schneider, 1930.
- Idem - Vom Klang der Welt - M.Niehaus,Zürich,Leipzig,1930.
- Idem - Die Harmonie der Welt - Akademie für Musik und Darstelende Kunst, Vienna, 1968.
- Idem - Akroasis: The Theory of World Harmonics - Plovshare Press, Boston, 1970.
- Conf.Dr.KLEINERMAN L. - Dr. DUMITRESCU,OLGA - Dr.DANTA C. - LECCA SABINA - Electrocardiografia practică - Buc.,Ed.Medicală,1968(p.217).
- MALM, WILLIAM P. - Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall,Inc.1967.
- Ing. MARIN, AL. - Trucaje cinematografice - Buc.,Ed.Tehnică,1983.
- MAȘEK, VICTOR ERNEST - Estetică, Informație, Programare - antologie - București, Ed. Științifică, 1972 (pag. 28-52, 189-210).
- MERSMANN, HANS - Musikhören - Wakendorf, Hans F.Menck Verlag,1964.
- MOISESCU, TITUS - Muzica bizantină în Evul Mediu românesc - Buc., rev."Muzica" Nr.2/1993 (pag. 121-140).
- Pr.Prof.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Repertoriu coral - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1983 (pag. 7-182).
- Idem - Cîntările Sfintei Liturghii și alte cîntări bisericești - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1992 (pag.7-68).
- MOORER, JAMES A. - How Does a Computer Make Music - în rev. "Computer Music Journal", Box E, Menlo Park,CA 94025, Volume II Number 1 (pag. 32-37).
- Idem - Signal Processing Aspects of Computer Music: A Survey - în rev. "Procedings of the IEEE",Vol.65,No.8/1977 (pag. 1108-1137).

./.

- NEGREA, MARȚIAN - Tratat de armonie - Buc., Ed.Muzicală, 1958
- NICHIFOR, ȘERBAN - Anamorfoza sonoră - București, rev. "Muzica", Nr. 6/1985.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH - Götzen-Dammerung - Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1919.
  Idem - Așa grăit-a Zarathustra - Buc., Edinter, 1991.
- NIȚU, GEORGE - Elemente mitologice în creația populară românească - Buc., Ed. Albatros, 1988 (pag. 82-134).
- OWENS, WILLIAM A. - Tell me a story, sing me a song... - A Texas Chronicle - Austin, University of Texas Press, 1983 (pag. 235-293).
- PĂTRUȚ, ADRIAN - De la normal la paranormal - Vol. 1: Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1991; Vol.II: Cluj-Napoca, Ed.Sincron, 1992.
- PERRY, ROSALIE SANDRA - Charles Ives and the American Mind - The Kent State University Press, 1974 (pag.18-55, 72-89).
- Pr.Prof.PETRESCU I.D. - Condacul Nașterii Domnului - Buc., Tipografia ziarului "Universul", 1940 (pag. 16-67).
- POPA, STELUȚA - Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor - Buc., Ed. Muzicală, 1981.
- Pr.Prof.Dr. POPESCU, DUMITRU - Teologie și Cultură - București, E.I.B.M.B.O.R., 1993 (pag. 7-72).
- POWERS, HAROLD S. - Language Models and Musical Analysis - Ann Arbor, în rev. "Ethnomusicology", Vol XXIV, No.1/1980 (pag.1-60).
- RĂDULESCU, SPERANȚA - Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc - Buc., Ed.Muzicală, 1984 (pag. 130-133).
- RISSET, JEAN-CLAUDE - WESSEL, DAVID L. - Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis - în "IRCAM Report" Nr.2/1978 (p.26-53).
- ROBERTSON, PAT - Împărăția secretă - Virginia Beach, Christian Broadcasting Network, Inc. 1990.
- SCHRADER, BARRY - Introduction to Electro-Acoustic Music - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall, 1982.
- SCHMEMANN, ALEXANDRE - Euharistia, Taina Împărăției - București, Ed.Anastasia, 1993.
- SCHÖFFER, NICOLAS - Teoria oglinzilor - Paris, Ed.Belfond, 1982.
- SIMENSCHY, THEOFIL - Cultură și filosofie indiană în texte și studii - Buc., Ed.Științifică și Enciclopedică, 1978 (pag. 43-63)
- Pr.Prof.Dr.STAN, ALEXANDRU - Prof. Dr. RUS, REMUS - Istoria Religiilor - București, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- Pr.Acad.Dr.STĂNILOAE, DUMITRU - Spiritualitatea Ortodoxă - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1981.
- Idem - Reflexii despre spiritualitatea poporului român - Craiova, Ed.Scrisul Românesc, 1992.

./.

- Prof.Dr. SRAMEK, CHRISTOPH - Quo vadis, Intervall ? Zur Frage von Intervallbeziehungen zwischen Naturtonreihe und serieller Musik - Berlin, rev. "Das Orchester", Heft 10, 1991.
- STEINHARDT, NICOLAE (Monahul Nicolae Delarohia) - Jurnalul fericirii - Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1991.
- Idem - Dăruind vei dobîndi - Baia Mare, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Maramureşului şi Sătmarului, 1992.
- STRANGE, ALLEN - Electronic Music - Systems, Techniques, and Controls - Wm.C.Brown Company Publishers, U.S.A., 1972.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW - Istoria esteticii - Vol. I-IV - Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.
- Dr. TOMESCU, VASILE - Musica daco-romana - vol. I - Bucureşti, Editura muzicală, 1978; vol.II - Buc., Ed.Muzicală, 1982.
- ŢUŢEA, PETRE - Între Dumnezeu şi neamul meu - Bucureşti, Fundaţia Anastasia, 1992.
- P.S.VASILE, EPISCOPUL ORADIEI- Pr.Prof.CĂLUGĂR, DUMITRU - Pr.Prof. BEHELEANU P. - Pr.Prof. RADU, DUMITRU - Carte de învăţătură creştină ortodoxă - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1978.
- VIERU, ANATOL - Cartea modurilor (I) - Buc., Ed.Muzicală, 1980.
- VLAD, ROMAN - Stravinski - Bucureşti, Ed.Muzicală, 1967
- Prof.Dr.Arh.VORONA, GHEORGHE (CURINSCHI) - Istoria arhitecturii în România - Bucureşti, Ed. Tehnică, 1981 (pag.30-45,166-249).
- Episcop WARE, KALLISTOS - Puterea Numelui, Rugăciunea lui Iisus în spiritualitatea ortodoxă (The Power of the Name: The Jesus Prayer in Orthodox Spirituality) - The Sisters of the Love of God, 1974, New Edition 1986, Third Impression 1991, ISBN 07283 0113x, ISSN 037-1405.
- XENAKIS, IANNIS - Musiques formelles - "La revue musicale", Paris, Ed. Richard-Masse, 1963.
- ZAMOROVSKY, VOJTECH - La început a fost Sumerul - Bucureşti, Ed. Albatros, 1981 (pag. 135-168).
- Dr. ZĂGREANU, IOAN - Electrocardiografia clinică - Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1976 (pag. 40-50).

.-----------.

Sinopsis: **MUSICA CAELESTIS** – model holonomic al Universului ondulatoriu –

"Panarmonios Kosmou Sintaxis" – **SPECTRUL UNDELOR ELECTROMAGNETICE** [$v = c = \sim 3 \cdot 10^8$ m/s] (viteza luminii în vid)

(apud Sf. Atanasie cel Mare, "Contra Gentes", 38, 39)

Ω (Fondul Cosmic "3K")

Efect: (40 Octave ↑)
Δ – $7,5 \cdot 10^{16}$ Hz.
ν – $3,75 \cdot 10^{14}$ Hz. R. O. G. V. A. I. Vi.
Φ = ☧ Raze "Vizibile" (= 1 Octavă!)

Unde Cerebrale (= 2,5 Octave): β = 18–24 Hz., α = 8–13 Hz., θ = 4–7 Hz., δ = 1–3 Hz.

A

Hz. $10^{+\infty}$ 10^n 10^{24} 10^{22} 10^{20} 10^{18} 10^{16} Φ 10^{14} 10^{12} 10^{10} 10^8 10^6 10^4 10^2 10^0 10^{-2} 10^{-n} $10^{-\infty}$ Hz.

Frecvență (ν)

[$\lambda = \frac{v}{\nu}$]

Lungime de Undă (λ)

Radiații Psihotronice ← Ψ (ESP, PK)	Radiații Cosmice	Radiații γ	Raze X	Raze Ultraviolete	Raze Infraroșii	Unde Ultrascurte (microunde, FM)	Unde Radio (SW, MW, LW)	Unde Cerebrale β, α, θ, δ	Unde Geomagnetice (NiFe) →

m. $10^{-\infty}$ 10^{-n} 10^{-16} 10^{-14} 10^{-12} 10^{-10} 10^{-8} 10^{-6} 10^{-4} 10^{-2} 10^0 10^2 10^4 10^6 10^8 10^{10} 10^n $10^{+\infty}$ m.

Octave: Hz. 2^{∞} 2^n 2^{80} 2^{70} 2^{60} 2^{50} 2^{40} 2^{30} 2^{20} 2^{10} 2^0 2^{-n} $2^{-\infty}$ Oct.

(ca unități universale) ∞ n 80 70 60 50 40 30 20 10 0 –n –∞

Φ

[$\varepsilon = h\nu$; $h = 6,626 \cdot 10^{-34}$ J.s (constanta lui **Planck**)]

Super-strings (cuante ... de energie sonoră)

($l_{Planck} = 10^{-35}$ m)

($t_{Planck} = 10^{-43}$ s)

Octave: Hz. 2^{∞} 2^{20} 2^{10} 2^0 $2^{-\infty}$

+∞ 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 –∞ Oct.

Φ (= "Axis Mundi")

Hz. (ν) $10^{+\infty}$ 10^6 10^5 10^4 ☧ 10^3 10^2 10^1 10^0 $10^{-\infty}$ Hz.

[$\lambda = \frac{v}{\nu}$] (λ)

← Ultrasunete (Radiații Ψ ?) (ESP, PK)	($1,68 \cdot 10^4$) Sunete "Audibile" (din perspectiva umană) ($1,25 \cdot 10^3$) ($1,65 \cdot 10^1$)	Infrasunete → (Durate, Tempouri, Ritmuri, Celule, Motive, Grupuri, Fraze, Perioade, Secvențe, Forme, "Epoci")

m. $10^{-\infty}$ 10^{-4} 10^{-3} 10^{-2} Φ 10^{-1} ["Spațiu" sonor] 10^{-0} 10^1 ["Timp" muzical] 10^2 $10^{+\infty}$ m.

A

↑ **SPECTRUL UNDELOR SONORE** ↑ [$V = 3,4 \cdot 10^2$ m/s] (viteza sunetului în aer, la 18°C)

Ω

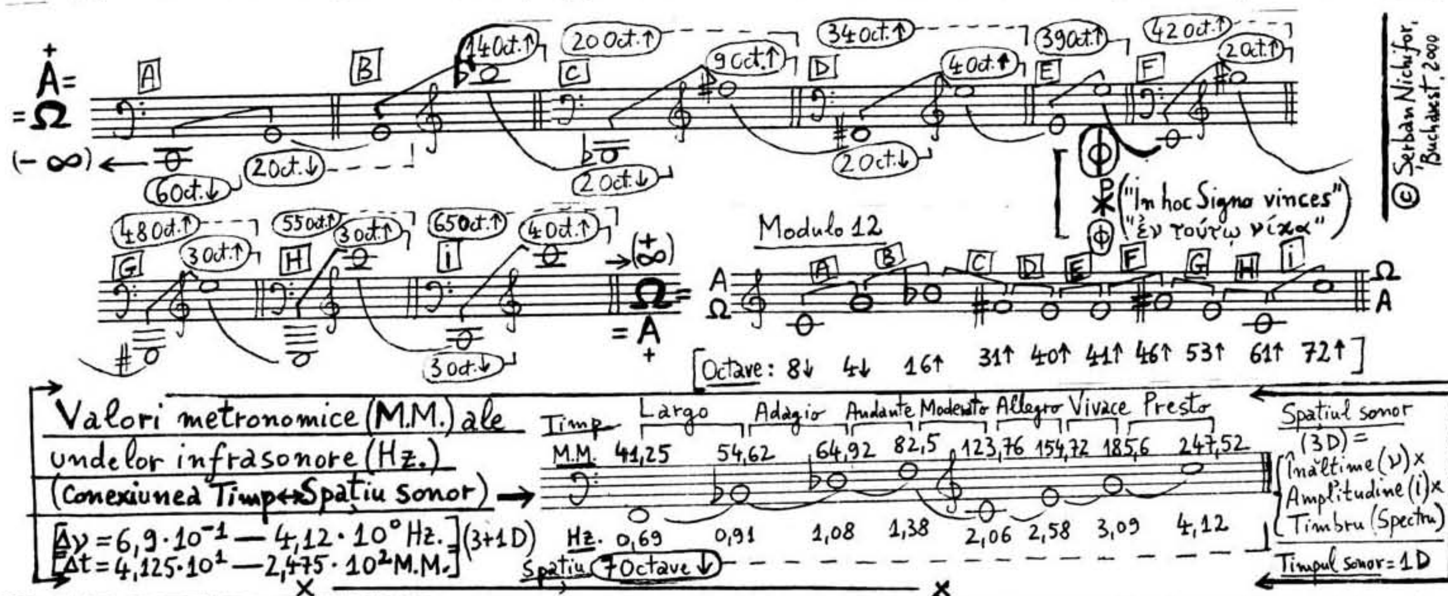
(= Realitate informațional-Energetică → Energii Necreate) (difuzate în aer)

NB – Date fiind postulatele lui **Einstein**, în aceste sisteme de referință inerțiale este aplicabilă formula dilatării temporale: $\Delta t = \frac{\Delta t'}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$ (ca expresie a **Transfigurării**, în analiza raportului t. muzical / t. profan).

PROIECTII ALE SPECTRULUI ELECTROMAGNETIC ÎN SPAȚIUL SONOR

[NB: Unitatea = Octava ⇒ 2/1; Do_1 = 1,03125 Hz.]

[A] = Unde Cerebrale (1–4,5 Oct.)	[D] = Raze Infraroșii (39,54 – 48,4 Oct.)	[G] = Raze X (54,7 – 61,35 Oct.)
[B] = Unde Radio (4,5 – 24,8 Oct.)	[E] = Raze "Vizibile" (48,4 – 49,4 Oct.)	[H] = Radiații γ (61,35 – 69 Oct.)
[C] = Unde Ultrascurte (24,8 – 39,54 Oct.)	[F] = Raze Ultraviolete (49,4 – 54,7 Oct.)	[I] = Radiații Cosmice (69 – 80 Oct.)



Bucarest, le 2 Avril 1994

Serban NICHIFOR
Str. Principatele Unite 2
Vila II, Ap. 7
70.512 Bucarest, Roumanie

C'est avec le plus grand plaisir que je vous envoie, ci-joint, le résumé (synopsis) de ma thèse de doctorat ès musicologie: "L'ANAMORPHOSE DU SACRÉ DANS LA MUSIQUE". Tenant compte que vous connaissez ma activité componistique et musicologique, je serais extrêmement honoré de recevoir, aussi de la part d'une sommité musicale comme Vous, un très court rapport / recommandation (2-3 phrases) pour la Commission de Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest, qui se réunira le 7 Mai 1994 pour analyser ma dissertation.
En vous remerciant d'avance, je vous prie d'agréer l'expression de ma plus haute considération.

Serban Nichifor

Prof. Serban NICHIFOR
Compositeur

Şerban NICHIFOR

L'ANAMORPHOSE DU SACRÉ DANS LA MUSIQUE

- Thèse de Doctorat -
(Résumé)

- PROLÉGOMÈNES - Introduction dans l'anamorphotique musicale - les principes généraux et leurs projections diachroniques (page 5)
- Chapitre I - La Musique de l'"Ancient Testament" - source des anamorphoses psalmodiques (prémisses de l'art sonore dans l'espace musical hébraïque) (page 18)
  - A.) - Introduction
  - B.) - Le "Psautier" ("Sefer Tehilim") (pag. 18)
  - C.) - Le Roi David et "les groupes des musiciens" (L'organisation de la vie musicale sacrée) (page 28)
  - D.) - Éléments spécifiques d'organologie (page 32)
  - E.) - Aspects du modalisme hébraïque (page 37)
- Chapitre II - Projections de l'art sonore dans la perspective des documents néo-testamentaires - Synopsis (page 45)
  - A.) - Introduction (page 47)
  - B.) - Groupage thématique général des références musicologiques dans "Le Nouveau Testament" (page 47)
  - C.) - Conclusions (page 52)
- Chapitre III - L'Importance de la Sainte Tradition dans le processus de cristallisation de l'éthos musical chrétien dans la période patristique (page 54)
  - A.) - Introduction (page 54)
  - B.) - L'Origine commune des écoles musicales chrétienes en rapport avec la spiritualité hellénique (page 56)
  - C.) - Notions fondamentales de prosodie et de métrique latine, dans la perspective de la dimension "rythme-poétique" de la musique (page 64)
  - D.) - La musique liturgique dans l'époque patristique - fond commun, formulation, synthèses (page 90)
    - 1.) - Le modalisme chrétien (page 111)
    - 2.) - La rythmique psalmodique chrétienne (page 116)
    - 3.) - L'apparition et le développement de la sémiographie musicale chrétienne (page 120)
    - 4.) - Les formes de la musique paléochretienne (page 125)
    - 5.) - Conclusions (page 132)
- Chapitre IV - Réformulations du temps, de l'espace sonore modale et des formes musicales liturgiques dans l'art sonore contemporain (page 136)
  - A.) - Les anamorphoses du temps musical - des rythmes poétiques jusqu'aux structures hétérométriques (page 136)
  - B.) - Les anamorphoses modales - perspectives "glissantes" des échelles sonores (page 145)
  - C.) - Les anamorphoses rituelles chrétiennes - la création des formes musicales liturgiques de la perspective anamorphotique de la centonisation sonore (page 152)
- Chapitre V - "La Liturgie Cosmique" - repères esthético-dogmatiques de la musique sacrée chrétienne dans l'Occident et dans l'Orient (page 171)
  - A.) - Introduction (page 171)
  - B.) - "Musica Caelestis" - la cosmogonie et "l'harmonie éternelle des sphères" (page 173)
  - C.) - Le Temps sacré et la fonction contemplative de la musique, dans la lumière des principes philokaliques de la spiritualité orthodoxe (page 184)
  - D.) - "Speculum Musicae" et l'anamorphotique du Sacré dans la musique (page 193)
- POSTFACE - "Opus Dei" - images archétypales et leurs projections dans la musique culte universelle et roumaine (page 210).

.-----------.

ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREŞTI
Facultatea de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală

Lector universitar ŞERBAN NICHIFOR

Teză de doctorat

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

(Rezumat)

Conducător ştiinţific:
Profesor universitar Dr. VICTOR GIULEANU

- Bucureşti, 1994 -



ACADEMIA
DE
MUZICĂ

BUCUREŞTI

Strada Ştirbei Vodă nr. 33
79551 Bucureşti, sector 1
ROMÂNIA
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96
Fax: 40/1. 6.15.83.96

C Ă T R E ,

Domnul (doamna)______________________

____

Vă aducem la cunoştinţă că în ziua de________________
______________orele________, în sala Discotecii a Academiei de Muzică din Bucureşti, va avea loc susţinerea publică a tezei de doctorat a domnului______________________________
________ cu tema :

____

____

în vederea obţinerii titlului de doctor în muzicologie.

Un exemplar din teza de doctorat se află depus la Biblioteca Academiei de Muzică din Bucureşti din strada Stirbei Vodă nr.33, sector 1, unde poate fi consultată.

In conformitate cu regulamentul Ministerului Invăţămîntului şi Stiinţei, privind conferirea titlurilor ştiinţifice în România, vă trimitem rezumatul tezei cu rugămintea de a ne comunica în scris şi în timp util aprecierile dvs. pe adresa : Academia de Muzică Bucureşti - Secretariat - str. Stirbei Vodă nr.33, sector 1 şi de a participa la susţinerea tezei.

R E C T O R ,

Prof.univ. Petre Lefterescu

SECRETAR SEF INSTITUT ,

Laurenţia Galiş

CUPRINS

- **PROLEGOMENE** - Introducere în anamorfotica muzicală - principiile generale și proiecțiile lor diacronice (pag. 1)
- **Cap. I** - Muzica "Vechiului Testament" - izvoare ale anamorfozelor psaltice (premize ale artei sonore în spațiul religios ebraic) (pag. 6)
  - A.) Introducere (pag. 6)
  - B.) "Cartea Psalmilor" (pag. 6)
  - C.) Regele David și "cetele cîntăreților" (organizarea vieții muzicale sacre) (pag. 7)
  - D.) Elemente specifice de organologie (pag. 7)
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic (pag. 7)
- **Cap. II** - Proiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsis (pag. 8)
  - A.) Introducere (pag. 8)
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" (pag. 8)
  - C.) Concluzii (pag. 9)
- **Cap. III** - Importanța Tradiției în procesul de cristalizare a ethosului muzical creștin (pag. 10)
  - A.) Introducere (pag. 10)
  - B.) Originea comună a școlilor muzicale creștine în raport cu spiritualitatea elină (pag. 11)
  - C.) Noțiuni fundamentale de prozodie și metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii (pag. 12)
  - D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze (pag. 14)
    - 1.) Modalismul creștin (pag. 15)
    - 2.) Ritmica psaltică (pag. 15)
    - 3.) Apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine (pag. 15)
    - 4.) Formele muzicii paleo-creștine (pag. 15)
    - 5.) Concluzii (pag. 15)
- **Cap. IV** - Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor muzicale liturgice (pag. 16)
  - A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice (pag. 16)
  - B.) Anamorfoze modale - perspectivele "mișcătoare" ale scărilor glisante (pag. 17)
  - C.) Anamorfoze rituale creștine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore (pag. 18)

./.

- Cap. V - "Liturghia Cosmică" - repere estetico-dogmatice ale musicii sacre (pag. 19)

- A.) Introducere (pag. 19)
- B.) "Musica Caelestis" - cosmogenia și "armonia eternă a sferelor" (pag. 19)
- C.) Timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe (pag. 20)
- D.) "Speculum Musicae" și anamorfotica Sacrului prin muzică (pag. 20)

- POSTFAȚĂ - "Opus Dei" - imagini arhetipale și proiecțiile lor în muzica cultă universală și românească (pag. 21)

.------------.

ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREŞTI
Facultatea de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală

Lector univ. Şerban Nichifor

ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ

- rezumatul tezei de doctorat -

Conducător ştiinţific:
Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu

Motto:
"Şi pe cînd se ruga El, chipul feţei Sale s-a făcut altul şi îmbrăcămintea Lui albă strălucind..."
Luca IX, 29

Prolegomene

— Etimologia greacă a termenului de "anamorfoză" sugerează, poate în modul cel mai plastic, esenţa noţiunii: ἀνά = întorcîndu-se în timp, revenire la, repetare, re- ; μορφή = formă finită; μόρφωσις = (proces de) formare; ἀναμορφόω-ώσω = = a reflecta, a regenera, a remodela; ἀναμόρφωσις-εως = reflectare, regenerare, remodelare. Anamorfoza poate fi definită deci - ca proces evolutiv - drept o subtilă relaţie (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte şi bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune.

Înainte de a aborda sensurile noţiunii în arta sunetelor, vom urmări dezvoltarea de-a lungul timpului a acestui principiu universal, în domenii paralele gîndirii muzicale. Astfel, ideea de anamorfoză o găsim expusă încă din Antichitate, ca de pildă în teologia ebraică, ce se baza pe gîndirea cabalistică în demonstrarea multitudinii modalităţilor de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin permutarea literelor componente ale tetragramei יהוה (Iod-Hé-Vau-Hé), sau prin descompunerea hexagramei (sigiliul lui Solomon) în două triunghiuri semiotice, reprezentînd elementul masculin (triada 1 = = Spiritul) şi cel feminin (triada 0 = materia). Dezvoltînd această concepţie

anamorfotică,[*)] cabaliştii au reuşit în cele din urmă să determine configuraţia "arborelui sefirotic" (simbolizînd "arborele vieţii"), ce este alcătuit din triunghiul metafizic "Kether-Binah-Hokmah", din cel etic "Geburah-Tiphereth-Hessed", din cel intelectual "Hod-Iesod-Netzah" şi din elementul singular "Malkuth", reprezentînd Regatul lui Dumnezeu, adică al Adamului Celest (Adam Kadmon). Aplicînd această schemă conceptuală - prin intermediul fenomenologiei husserliene - în domeniul artei sunetelor (considerate ca "forţă vitală" prien elementul fundamental, cosmogonic al "vibraţiei"), renumitul muzician român Sergiu Celibidache a creat un autentic sistem referenţial de analiză şi sinteză sonoră, bazat pe "reducerea" (adică esenţializarea) actului artistic de la nivelul sunetului natural (alcătuit dintr-un corp fizic/material şi dintr-un corp eteric/anti-material) la nivelul intermediar al sufletului, exprimat prin creaţia umană (nivel alcătuit dintr-un corp astral/sentimental şi dintr-un corp mental/logic) şi în sfîrşit la nivelul eminamente spiritual al Ideii Absolute, cuprinzînd, într-o unire ipostatică, corpul causal al Sfîntului Duh, corpul buddhic al Fiului şi corpul atmic al Tatălui. De altfel, această triadă (exprimată de semioticienii contemporani prin relaţia Noemă/Morfemă/Fonemă) o întîlnim atît în scrierile aristotelice (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα/σύμβολον/πράγματα=τὰ ἐν τῇ φωνῇ)[**)], cît şi în opera Fericitului Augustin (Animus=Cogitatio/Signum=Verbum/Aliud aliquid=Res în accepţiunea Pater/Filius/Spiritus Sanctus), fiind sintetizată de Ogden-Richards prin triunghiul "Thought"or"Reference"/"Symbol"/"Referent".

Redus la relaţia binară fundamentală Sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimiştilor medievali în moderna raportare a "integrării" la "entropie") şi în parapsihologia contemporană prin evidenţierea subordonării continuumului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmatice şi fizice). În acest punct se reîntîlnesc astfel în mod benefic

./.

*) - este elocvent faptul, că adăugînd litera ש / Shin (simbolizînd căsătoria divină a Logosului întrupat) în tetragramă, se obţine pentagrama numelui lui Iisus - Ieshovah (יהשוה = Iod-Hé-Shin-Vau-Hé).

**) - "tà én tî psihî pathímata" ("stări sufleteşti") / "símbolon" = "tà én tî fonî" ("semnul" = "sunete articulate") / "pragmata" ("lucruri")

Teologia, Arta şi Ştiinţa, reconfirmînd - din trei perspective aparent disjuncte - viabilitatea, perenitatea revelaţiilor relatate în documentele scripturistice vetero- şi neo-testamentare.

Tot în domeniul teoretic, menţionăm astfel aportul lui Salomon de Caus (cel care a introdus pentru prima dată termenul de "anamorfoză" în lucrarea sa "Les raisons des forces mouvantes", 1615), precum şi contribuţiile importante ale lui Jean-Baptiste della Porta ("Magiae naturalis"-Napoli, 1558), Jean-François Niceron ("La perspective curieuse" - Paris, 1638) şi ale celebrului Athanasius Kircher (în "Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta" - Roma, 1646).

Consacrată în artă iniţial ca fenomen vizual, anamorfoza a fost astfel frecvent aplicată încă din Antichitate, în domeniile sculpturii şi arhitecturii. În acest sens, Platon distingea - în "Sofistul" - două arte de imitaţie ("mimesis"), incluse în grupul celor constructive (arhitectură, sculptură, pictură), ce se delimitau de cele expresive (bazate pe "katharsis" şi alcătuind triuna "horeia" - poezie, muzică, dans). Avînd deci canoane specifice (în accepţiunea iniţială, termenul "kanón" fiind echivalentul în artele plastice ale termenului "nómos"/lege în muzică), cele două arte de imitaţie erau ilustrate prin tehnica copierii (reproducînd fidel formele) şi prin cea a evocării (ce transpunea formele în universul aparenţelor). Pentru a remedia erorile percepţiei vizuale (menţionate şi în geometria euclidiană, Axiomele V-VII şi Teoremele XLVIII şi XLIX relevînd faptul că "există locuri în care mărimile egale par inegale"), artiştii şi arhitecţii epocii îşi proiectau operele respectînd cu rigurozitate legile perspectivelor accelerate sau încetinite, sistematizate în tratatele fundamentale ale lui Vitruviu.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfozei, ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon de Caus, Jean-Baptiste della Porta, Jean-François Niceron, Athanasius Kircher), cît mai ales prin capodoperele maeştrilor epocii, artişti ce au conferit valenţe estetice unor procedee ce nu ar fi depăşit altminteri nivelul primitiv al "cabinetelor magice" sau al amuzamentelor de salon, exploatînd din plin imaginile fantastice, halucinante (prefigurînd parcă suprarealismul) ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Menţionăm în acest sens aşa-numitele "tablouri secrete" ("Vexierbild") realizate de Albrecht Dürer, Erhard Schön, Lucas Brunn, Hans Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch şi

./.

Hans Burgkmair, ce utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice şi filozofice ale lui Sebastiaen Brant ("La Nef des Folz du Monde"- Paris,1494), Erasmus din Rotterdam ("De la Déclamation des louanges de follie"- Paris, 1520) sau Cornelius Agrippa ("De incertitudine et vanitate scientiarium et artium atque excellencia verbi Dei declamatio"- Anvers, 1530).

Patru secole mai tîrziu, mai precis în anul 1957, criticul francez Frances de Dalmatie releva în cartea sa "Anamorphose" (Paris, 1957) o nouă relaţie fascinantă între anamorfotică şi creaţia poetică, avînd perspective pierdute în infinitul metaforelor, prin imagini recognoscibile sau descoperite doar dintr-un singur punct secret şi precis. In acest sens, Jean Cocteau definea, în 1961, anamorfoza drept acel "no man's land" în care se întîlnesc poezia şi ştiinţa, ca în labirintul din Cnosses ("Notes autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion" - în revista "Le Monde et la Vie", nr. 95/apr. 1961, Paris). Apărută în anul 1969, cartea lui Jurgis Baltrušaitis "Anamorphoses"(Paris, Ed. Olivier Perrin) a fost însă decisivă în reiterarea ideii anamorfotice în spectrul atît de larg al concepţiilor estetice vehiculate în cea de a doua jumătate a secolului XX. De aceea, Jurgis Baltrušaitis îşi continuă seria investigaţiilor prin amplele sale studii intitulate "Le Miroir" (Paris, 1981) şi "Formations, déformations" (Paris, 1986). Pe de altă parte, în sfera poeticii, criticul român Simion Mioc dezvoltă în volumul intitulat chiar "Anamorfoză şi poetică" (Timişoara, 1988) cercetările iniţiate în această nouă direcţie de Frances de Dalmatie.

Am avut ideea realizării unei aplicaţii sonore a anamorfozei elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a cunoscutei cărţi a lui Baltrušaitis, Cvartetul de coarde "Anamorphose"*), în care supra- şi juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate însă pe un mod popular românesc, chiar melodia originară ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv. In acelaşi timp, finalul lucrării reprezintă prefigurarea unei anamorfoze multi-media, ce se desfăşoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise: membrii "mobili" ai ansamblului (cele două viori şi viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva iniţial bidirecţională a audiţiei într-una cvadrofonică. Această preţioasă experienţă personală mi-a facilitat găsirea unei definiţii specifice a anamorfozei sonore: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcţional, fără a constitui

./.

*)-lucrare distinsă cu Premiul I la Concursul Internaţional de Compoziţie "Gaudeamus" din Olanda (1977).

un "colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun. Altfel exprimat, între mulțimile sonore A, A' și B, avînd proprietățile $A \cap B = 0$ și $A \cap A' = \emptyset$, se poate ilustra relația de "colaj" prin $[A \longrightarrow|\longleftarrow B]$ și cea de"anamorfoză" prin $[A \longleftrightarrow A']$.

În anul 1980, sub titlul "Applications sonores de l'idée d'anamorphose", am expus,într-una din ședințele Forumului de compoziție din cadrul Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania), concluziile la care ajunsesem în studierea acestui fenomen muzical. De asemenea, am prezentat datele esențiale ale anamorfoticii sonore și cu ocazia conferințelor susținute, în septembrie 1982, la Universitățile Michigan din Ann Arbor și Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A.). Ulterior, în anul 1985, am publicat în revista "Muzica" (Nr. 6) o introducere în domeniul "Anamorfozei sonore". Ideile generale cuprinse în acel eseu constituie fundamente ale prezentului studiu, în care mi-am propus să aprofundez subiectul, considerînd - într-o perspectivă lărgită - arta sunetelor drept o punte transcendentală între Sacru și profan, și insistînd în consecință asupra unor aspecte definitorii în acest sens:

- 1.) parametrii de bază ai anamorfozei sonore (în raport cu coordonatele acustice ale frecvenței, duratei, dinamicii, timbrului și spațiului);

- 2.) elemente anamorfotice generative sintetizate în muzica paleo-creștină (de la izvoarele veterotestamentare la ecumenicitatea patristică din primele 8 secole după Hristos - ecumenicitate muzicală determinată și de contribuția atît de prețioasă a Sfîntului Niceta de Remesiana în cristalizarea fondului muzical comun specific creștinismului);

- 3.) translarea tehnicilor anamorfotice din muzica paleo-creștină în creația contemporană universală și românească, reliefînd tocmai continuitatea procesului (inclusiv în etapa "post-modernismului" actual, cu aplicații și la creația proprie).

x

x x

I — Primul capitol analizează premisele anamorfozelor psalmodice în spaţiul ebraic originar. Astfel, numeroasele referiri veterotestamentare la multiplele semnificaţii spirituale ale artei sunetelor în contextul atît de bogat al vieţii religioase a poporului israelit indică tocmai importanţa deosebită acordată muzicii, ca factor transcendental (catalizator al Revelaţiei supranaturale), ca punte între Sacru şi profan.

Recitarea versetelor Torei printr-o intonare quasi-muzicală, a foliantelor Talmudului printr-o melodică arhaică, a rugăciunilor prin cîntec se reliefează ca procedee curente în practica religioasă mozaică. Totodată, în domeniul instrumental se remarcă funcţia precisă a semnalelor sonore în transmiterea unor mesaje specifice (de natură cultică sau profană) adresate întregii comunităţi - ca de pildă motivul "trîmbiţelor de argint", ce este frecvent consemnat, fiind preluat şi în documentele neotestamentare (Apoc. VIII, 2, etc.). Totuşi, esenţa vechii muzici ebraice era de natură vocală, cantorială (aspect caracteristic şi artei sinagogale a zilelor noastre), în acest sens elocvente fiind cîntările unor importante personalităţi biblice, ca Moise (Gen.V, Deut.XXXII), Debora şi Barac (Jud. V), Ana (I Regi II), Mardoheu (Est.X), Iov (Iov), Avacum (Avc.III), Tobit (Tob.XIII), Iudita (Idt.XVI), Ieremia ("Plîngerile"), Solomon ("Cîntarea cîntărilor"), Isaia ("Slava Domnului"-Is.VI,3; XII; XXV;XXVI) şi - nu în ultimul rînd - David (II Regi XXII; I Par.XVI), cel ce este şi autorul majorităţii psalmilor incluşi în "Sefer Tehilim" ("Psaltirea") - această minunată carte avînd o importanţă primordială în procesul cristalizării muzicii de cult sub aspect semantic (în sens latreutic, aşa cum demonstra şi termenul "haleluiah") şi muzicologic (prin introducerea unor termeni de specialitate, ca de pildă "lamnaţeah"=maestru de cîntări; "bineghinot"=instrument cordofon;

./.

"el-nechiloth"=cîntare cu acompaniament de flaut; "al-alamot"=voce înaltă, feminină; "al-haşeminit"=voce gravă, masculină, la octava inferioară; "sela"= =interval, sau interludiu, sau înălţare a vocii-ecfonis, sau cadenţă finală).

Integraţi şi în serviciul divin creştin, psalmii au exercitat o pregnantă influenţă în sfera culturii musicale; astfel, proiecţii anamorfotice psaltice pot fi semnalate atît în domeniul folclorului (inclusiv în creaţiile populare româneşti - în special în colinde, ce au tangenţe cu psalmii mesianici), cît şi în cel al musicii culte (de la motetele, "salmi concertati" şi "anthem"-urile renascentiste pînă la importante lucrări moderne şi contemporane, ca "Simfonia Psalmilor" de Stravinski, "Psalmy Dawida" de Penderecki, opera "Iona" de Anatol Vieru, sau cei "Şapte Psalmi" de Nicolae Brînduş).

Personalitatea regelui David s-a manifestat în arta sunetelor nu numai în domeniile creaţiei şi interpretării (ca "dulcele cîntăreţ din Israel"-II Regi XXIII, 1; cel ce "luînd harpa, cînta şi lui Saul îi era mai uşor...."-I Regi XVI, 23), ci şi în cel instituţional, prin fixarea principalelor norme ale musicii sacre ebraice (inclusiv prin elaborarea statutului profesional al leviţilor şi al celor ce formau "cetele cîntăreţilor" - aşa cum se menţionează deseori în cărţile III Regi şi I Paralipomena). În legătură cu acest aspect, analiza organologică evidenţiază dezvoltarea specifică a celor patru mari familii de instrumente musicale (de natură idiofonă, membranofonă, aerofonă şi cordofonă). O altă coordonată fundamentală este reprezentată de sistemul modal caracteristic, ce includea numeroase scări pentatonice (şi pre-pentatonice) anhemitonice, pentacordice, hexacordice şi heptacordice cromatice, determinînd şi apariţia unor formule/motive proprii diferitelor figuri (Rut, Iov, Tefilla, profeţii) sau circumstanţe biblice (sentinţele, plîngerile, cîntecul înalt, etc.). În acest sens, subliniem faptul că toate mutaţiile de factură melodică, ritmică (de sorginte prozodică) şi modală - ce au intervenit în condiţiile specifice Diasporei - ilustrează un proces de tip anamorfotic,

./.

marcînd proiectarea elementelor constitutive în imagini sonore aparent deosebite (așa cum transpare și dintr-o serie de exemple muzicale - incluse în teză -, ce redau versiunile unei vechi teme din Pentateuh, utilizate în cadrul comunităților Ashkenazi și Sefardi din Bokhara, Persia, Siria, Maroc, Gibraltar, Italia, Germania și Polonia)). În încheierea capitolului se fac cîteva scurte adnotări legate de semiografia muzicală ebraică, arătîndu-se că notația neumatică era foarte asemănătoare celei paleo-creștine (ceea ce demonstrează o dată în plus continuitatea iudeo-creștină și în planul muzicii). Ca și notația, cîntarea era ecfonetică, psalmii fiind citiți printr-o declamație muzicală apropiată cîntului, desfășurată pe un ritm liber, determinat de accentele textului (acest tip de recitativ era numit în ebraică "mizmôr" - de la verbul "zmr" = a tăia, a diviza sunetele, a modula și - prin extensie - a cînta cu acompaniament instrumental)). În concluzie, putem afirma că prin caracterul eminamente sintetic al muzicii ebraice antice, aceasta și-a demonstrat în timp universalitatea, dar și specificitatea, relevată la nivelul creației muzicale prin originalitatea modalităților de articulare a limbajului sonor, de arcuire a motivelor într-un discurs complex și de o profundă, de o tulburătoare expresivitate.

II — Începînd cu capitolul al II-lea - intitulat "Proiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare" - pătrundem în sfera propriu-zisă a anamorfoticii muzicii creștine. Avînd un caracter introductiv, acest capitol (conceput în spiritul aserțiunii augustiniene "Novum Testamentum in vetere latet, Vetus Testamentum in novo patet") este structurat în trei secțiuni, reprezentînd:

- A.) o demonstrație a continuității specificațiilor muzicologice din documentele vetero- în cele neo-testamentare;
- B.) un grupaj tematic general al referirilor muzicale în Noul Testament
  - α) dimensiuni soteriologice ale artei sunetelor (consemnări în Evangheliile sinoptice) -

1.)) Cîntările Bunei vestiri (Gavriil - Lc.I,28; Elisabeta - Lc.I,42; Sfînta Maria - Lc.I,46-55; Zaharia - Lc.I,68-79);

/

2.) Cîntarea îngerilor la Nașterea Mîntuitorului (Lc.II,13-14);

3.) Cîntarea lui Simeon (Lc.II, 25-35);

4.) Predica de pe munte - fragmentul despre milostenie, în sens alegoric (Mt. VI, 2);

5.) Cîntările Apostolilor după instituirea Sfintei Euharistii (Mt. XXVI, 30);

6.) Invocația Mîntuitorului pe Sfînta Cruce (Mt.XXVII,46);

- β) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor (consemnări în Apocalipsa Sf. Ioan Teologul) -

1.) Lauda Mielului cu cîntări cerești (Ap. V, 8-14);

2.) Șapte îngeri cu șapte trîmbițe (Ap. VIII,6-13);

3.) Cîntarea celor răscumpărați (Ap. XIV,1-3);

4.) Cîntările biruitorilor fiarei (Ap. XV,1-4);

5.) Cîntarea despre căderea Babilonului (Ap. XVIII,22);

6.) Cîntările Noului Ierusalim (Ap. XXI,26);

- γ) dimensiuni liturgice ale artei sunetelor (importanța cîntărilor în scrierile apostolice) -

(F.A.XVI,25; I Cor.XIV,7-8 și 26; Ef.V,19-20; Col.III,16; Evr.II,11-12; Iac.V,13)

- C.) concluzii asupra fenomenului cristalizării datelor stilistice definitorii în muzica creștină, conform normelor sintetizate de scriitorii patristici Clement Alexandrinul ("Stromate"V), Sf.Niceta de Remesiana ("De Psalmodiae bono"), Fer.Augustin ("De Musica"VI,6,17), Boethius ("De institutione musica"I,1), Cassiodorus ("Expositio in Psalterium" XCVIII, "Variae epistolae" IX, scrisoarea 21 și II, scrisoarea 40), Isidor de Sevilla ("Etymologiae" I,1), ca și în canoanele 15 Laodiceea și 75 VI ec.

Resumînd, putem decela următoarele trăsături generale ale muzicii paleo-creștine, așa cum apar ele expuse în Noul Testament și în textele patristice:

- a) importanța excepțională acordată artei sunetelor în cadrul Sfintei Liturghii, ce utiliza în special muzica vocală (în acest sens, Eusebiu de Cezareea scria că "îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu... Citera noastră este întregul trup al nostru...");

-b) promovarea frumosului spiritual, eminamente auster, chiar ascetic, prin eliminarea oricărer factori ce ar fi putut exercita influențe decadente (ca de pildă modurile intens cromatizate și cele enarmonice, ritmurile păgîne asimetrice și instrumentele muzicale);

-c) generată dintr-un modalism diatonic și dintr-o ritmică simetrică și uniformă (dedusă din alternanțele armonioase ale accentelor poetice), melodica era simplă ("cantus simplex" / "sintomon melos") și cît mai accesibilă, utilizînd texte în limba greacă (inclusiv în liturghia romană, pînă în secolul al III-lea);

-d) textúra sonoră era omofonă, iar formele muzicale (sintetizate din surse diferite, de la litaniile păgîne la cîntul psaltic și responsorial ebraic) se reduceau la imnuri, psalmi și antifoane.

III — În continuarea acestor investigații, capitolul al III-lea tratează în detaliu raportul anamorfotic Orient/Occident în evoluția artei sunetelor în primele 8 secole după Hristos, ce marchează epoca patristică - această perioadă de maximă importanță în procesul de edificare a Sfintei Tradiții în domeniul muzicii creștine. Dimensiunea temporală (strîns legată de cea spațială) a percepției muzicale este o coordonată esențială a acelui raport aparent disjunct. Astfel, dacă Orientul - fidel tehnicilor monodice - și-a desfășurat forța creatoare și în universul micro-intervalelor sonore (deci, în micro-cosmosul muzicii) implicînd proiecții formale atemporale de tipul "parlando rubato", Occidentul a dezvoltat cu precădere verticalitatea "giusto" a artei sunetelor (macro-cosmosul muzicii) prin numeroase procedee de suprapunere, ce au evoluat de la polifonie la politempie structurală, de la "organum" la armonia atonală și aleatorismul "avangardei" secolului XX. Gîndirea muzicală eminamente deterministă, carteziană, catafatică a Occidentului pare să nu aibă nici o legătură cu viziunea mistică, inefabilă, apofatică a Orientului. Și totuși,

./.

"rubato"-ul oriental şi "giusto"-ul occidental nu se exclud reciproc ci se completează în mod fertil în prodigiosul, în miraculosul spaţiu mioritic al culturii muzicale daco-romane. În acest sens, spiritualitatea românească ne oferă exemplul unic al unei sinteze "de facto" între Răsărit şi Apus.

Abordînd raportul Orient/Occident în perioada patristică, teza ilustrează (inclusiv prin numeroase exemple muzicale) izvoarele, punctele de sincronie, dar şi diferenţierile formale specifice ce au impus dezvoltări paralele şi totuşi convergente în finalitatea lor spirituală. Etapele acestui excurs demarchează deci următoarele momente: originea comună a şcolilor muzicale creştine din Răsăritul şi Apusul Europei (cu un accent pe muzica antichităţii greco-romane), muzica bisericească în primele opt veacuri (fondul comun, formulări, proiecţii) şi, evident, concluziile necesare.

Referitor la originea formelor muzicale creştine, sînt precizate elementele de sorginte ebraică (cîntul psalmodic, cel antifonic) şi păgînă (litaniile, imnurile greceşti) ce alcătuiesc un veritabil fond comun al Orientului şi Occidentului european. În cadrul acestui complex fenomen de sinteză - implicînd şi dimensiunile modale şi metro-ritmice -, un rol determinant l-a avut, desigur, şi puternica influenţă a culturii muzicale greco-romane.

Astfel, în subcapitolul "Originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină" sînt reliefate în special elementele constitutive de natură modală, evidenţiindu-se o serie de date specifice legate de materialul sonor ("peri ftogon" - împărţirea dis-diapasonului în patru tetracorduri - "hyperboleon", "dyazeugmenon", "meson" şi "hypaton" - cuplate prin sunete "synaphé" şi prin intervalul "diazeuxis"), de diastematică ("peri diastimaton" - clasificarea intervalelor în simfonice/diafonice, precum şi - după potenţialul de impulsie melodică - în omofone/simfone/emmeles), de teoria sistemelor ("peri sistimaton" - constituirea scărilor muzicale în cadrul tetracordului, pentacordului şi octocordului),

./.

de genurile musicale ("peri ghenon" - determinate de tetracordurile diatonice, cromatice sau enarmonice), de scările modale ("peri tonon" - incluzînd cele şapte moduri diatonice, precum şi variantele lor cromatice şi enarmonice), de modulaţie ("peri metabolon" - determinînd schimbarea genului, modului, sistemului sau a ethosului - în cadrul fenomenului "metaboles", ca şi în construcţia modală, un rol deosebit avîndu-l aşa-numitul procedeu "trohos", preluat şi în musica bizantină).

Următorul subcapitol - "Noţiuni fundamentale de prosodie şi metrică latină în perspectiva dimensiunii «ritmopoetice» a musicii" - analizează aspectele legate de corelaţia vers-ritm musical în conformitate cu principiile aplicate în poezia antică greco-romană, ce lua în consideraţie durata diferită a silabelor ce compuneau picioarele (pediile) şi metrii (catalectici şi acatalectici) - spre deosebire de versificaţia clasică a popoarelor moderne, bazată pe măsuri cu număr fix de silabe avînd aceeaşi durată dar intensităţi diferite. În acest sens, este important de menţionat faptul că înlocuirea principiului duratei cu cel al intensităţii silabelor este atribuită Sf. Efrem Sirul (306-373), marcînd şi în acest plan o contribuţie esenţială a spiritualităţii patristice în evoluţia culturii. Revenind la sistemul ritmopoetic greco-latin, teza ilustrează şi prin numeroase exemple principalele structuri ritmice bisilabice (piricul, troheul/horeul, iambul, spondeul) şi trisilabice simple (tribrahul,dactilul,anapestul,amfibrahul,creticul, bahicul,antibahicul, molosul), tetrasilabice compuse (proceleusmaticul, peonienii I-IV, ionicul major, ionicul minor, horiiambul,antispastul, diiambul, ditroheul, epitrit I-IV, dispondeul), precum şi combinaţiile în forme superioare: hexametrul (dactilic,spondaic, incluzînd şi cezuri de tip "pentimimera","trimimera","eftimimera" şi "bucolic"), pentametrul (inclusiv în forma emistihului pentametric), distihul elegiac (ce asociază hexametrul cu pentametrul) şi versurile logaedice (dezvoltate în baza unor formule ritmice mixte, ca de pildă "Adonius","Aristophanius","Glyconeus",

./.

"Pherecratus", "Saphicus minor/maior", "Alcaicus decasyllabus/hendecasyllabus", "Asclepiadeus minor/maior","Archilochius minor/maior", "Alcaicus enneasyllabus", "Iambicus senarius/quaternarius","Elegiambicus", "Iambelegiacus", "Iambicus septenarius/octonarius", "Trochaicus septenarius/octonarius", etc.). În finalul acestui subcapitol sînt reliefate rezonanțele directe ale ritmurilor antice greco-latine în folclorul românesc, marcînd și în acest domeniu continuitatea spiritualității noastre multi-milenare (exemplele oferite fiind extrase din studiul "Le vers populaire roumain chanté" de Constantin Brăiloiu); de asemenea, este evidențiat și procesul universal al translării ritmice - din zona metricii poetice în cea a metricii muzicale -, ce a determinat evoluția în timp a structurilor formale, de la cele numite "de Lied" (monopartite, bipartite - simplă, cu mică repriză, dublă, compusă -, tripartite - simplă, simplă concentrată, compusă - și tripentapartite - simplă și compusă) la unitățile superioare ale muzicii simfonice, vocal-simfonice și ale genului liric. Producerea acestui amplu fenomen, atît de fertil pentru creația muzicală în general, se datorează în primul rînd tradiției creștine, ce a preluat - și a reformulat, într-un autentic proces anamorfotic - elementele pozitive ale culturii antice greco-romane, prin contribuțiile providențiale ale marilor personalități ecleziastice ce au activat în epoca patristică.

Înainte însă de a cerceta elementele definitorii ale muzicii în primele opt veacuri creștine aducem unele necesare precizări referitoare la primele limbi de cult ale Bisericii:

- a.) apărut în mediul mozaic, creștinismul a folosit ab origine limba, ritul și cărțile ebraice - slujbele reducîndu-se la lecturi din Tora (Vechiul Testament), ce alternau cu cîntări de psalmi și imnuri;
- b.) prodigioasa activitate misionară a Sfinților Apostoli "printre neamuri" (adică în lumea păgînă a Imperiului Roman, ce era însă intens elenizată) a determinat utilizarea exclusivă a limbii grecești în

cultul creştin, deoarece "Septuaginta" (traducerea în elină a scrierilor veterotestamentare) exista încă din secolul III înainte de Hristos, iar "Noul Testament" (cu excepţia "Evangheliei după Matei", formulate iniţial în aramaică - adică în dialectul siro-chaldaic) era scris direct în greceşte; astfel, pînă la începutul secolului V, cînd a apărut "Vulgata" (traducerea în latină realizată de Sf. Ieronim între anii 380-405, ce a fost adoptată pînă la sfîrşitul secolului VII de întregul Apus), elina era în mod sigur limba de cult şi în Occident (de altfel, missa romano-catolică păstrează încă unele cîntări în greceşte, ca de pildă "Kyrie eleison", "Aghios o Theos", "Doxa en hypsistis Theo", "Doxa Patri", "O Amnos tu Theu" ş.a.); pe de altă parte, se remarcă şi utilizarea limbii latine în unele vechi cîntări bizantice (de exemplu, în aclamaţia "Hristos deŭs Vŏster kŏnsérvet imperiŭm véstrŭm per múltos annos et bŏnos!");

— c.) poporul român a folosit - încă de la încreştinarea sa în secolul I, pînă în anul 1863 - elina ca limbă de cult, iniţial în paralel cu latina populară şi ulterior, evident, cu româna (utilizarea slavonei, începînd din secolul al XI-lea, fiind o experienţă conjuncturală, circumstanţială şi total nefuncţională într-un mediu eminamente latin; de aceea, decretul emis de Cuza Vodă în anul 1863 stabilea limba română ca unică limbă de cult în cadrul Bisericii Ortodoxe Române).

Apariţia şi desvoltarea plenară a creştinismului a determinat o autentică regenerare spirituală, ce s-a transmis şi în arta sunetelor printr-o benefică purificare a limbajului musical de toate elementele păgîne, considerate incompatibile cu ethosul bisericesc. Astfel, în admirabilul context al ecumenismului patristic din secolele IV-V, au activat şi o serie de mari personalităţi ecleziastice ce şi-au adus o preţioasă contribuţie în opera de cristalizare a trăsăturilor generale specifice musicii de cult creştine. Menţionăm în acest sens pe

./.

Sfinţii Părinţi Efrem Sirul (aprox. 306-373, supranumit "chitara Sfîntului Duh", reformator al ritmicii bizantine după sistemul intensităţii silabice, autor de "Memre"/"Cuvîntări metrice" şi "Madraşe"/"Imne cantabile" - canonice în Biserica Siriană -, ce erau concepute prin îmbinarea originală a structurilor psalmodice şi responsoriale), Niceta de Remesiana (aprox. 335-414, român de origine, autor al binecunoscutului imn "Te Deum laudamus", precum şi al tratatelor liturgico-muzicale "De Psalmodiae bono" şi "De vigiliis servorum Dei") şi Ambrosie de Mediolanum (aprox. 339-397, autor al cîntărilor "Aeterne rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia", "Intende qui regis Israël", "Aeterna Christi munera", precum şi creator al unui rit liturgic specific, implicînd şi introducerea unor teme muzicale de sorginte populară în cadrul repertoriului bisericesc).

Teza tratează detaliat - ilustrînd şi prin numeroase exemple muzicale şi tabele sinoptice - acest complex proces anamorfotic de cristalizare a limbajului muzical creştin în epoca patristică, reliefînd mutaţiile specifice ce au intervenit în domeniile modalismului (prin translarea diferenţiată a modurilor antice greceşti în "octoeh"-urile bizantine, incluzînd genurile diatonic, cromatic şi enarmonic, precum şi în sistemul "cantus planus"-ului gregorian, eminamente diatonic), ritmicii (prin schimbarea perspectivei agogice a silabelor într-una ce exploatează potenţialul lor dinamic - evident, cu soluţii ritmopoetice distincte în greaca liturgică orientală şi în latina de cult occidentală), semiografiei (prin adaptarea notaţiei neumatice - de sorginte ebraică - la orizontalitatea texturii sonore orientale şi, respectiv, la verticalitatea celei apusene) şi a formelor (prin sintetizarea unor structuri muzicale proprii formularelor liturgice ortodoxe şi romano-catolice).

Concluziile acestui amplu capitol evidenţiază: (1) importanţa majoră a epocii patristice în cristalizarea fondului comun, a normelor generale ale muzicii bisericeşti; (2) caracterul formal al diferenţelor stilistice

((ca expresie a unui proces anamorfotic inițiat - în baza fondului comun menționat anterior - în cea de a treia perioadă patristică și intensificat după Marea Schismă din anul 1054)); (3)) ideea primordială a caracterului eminamente revelat (inspirat)) al muzicii creștine , ce reflectă - în formele ei autentice - tocmai structura unitară, sacră, universală și apostolică a Bisericii, ca instituție divino-umană.

IV — În consecință, dată fiind - în lumina eternului principiu "unitas in pluralitate" (apud Cusanus) - universalitatea normelor muzicale patristice, în capitolul al IV-lea ("Reformulări ale timpului, spațiului modal și formelor muzicale liturgice") sînt investigate o serie de modalități de proiectare (reformulare) anamorfotică a acelor precepte perene în perspectiva actuală a artei sunetelor, impunînd - într-un spațiu morfologic (și implicit estetic) tridimensional - anumite sisteme generative specifice.

-1.) Astfel, primul subcapitol ("Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice") ilustrează principalele tehnici de prelucrare metro-ritmică aplicate - demonstrativ - unui arhetip ritmic (UUU— = peon IV) dedus din configurația prozodică a unor nume proprii biblice (Melchisedéc, Ierusalím, Ghenizarét,Harmaghedón,etc.) Acest motiv ritmic universal (prezent în cîntările bizantine, ambroziene, gregoriene, în muzica folclorică - inclusiv în cea românească - și, bineînțeles, în cea cultă) este în continuare tratat conform mijloacelor de prelucrare specifice travaliului componistic tradițional și contemporan, incluzînd:

-A)- soluții de factură modulatorie-a.) prin mutații ritmice simple (recurențe, diminuări, augmentări cu și fără valori adăugate);

-b.) prin tehnici anamorfotice-matematice (incluziuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări, defazări progresive, fluctuații de tempo, politempie structurală);

./.

[B) - recurența nu este aplicabilă palindroamelor ritmice, adică formulelor non-retrogradabile derivate din structuri lingvistice de tip "chiasmus", ca de pildă:

"NΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ" sau "VITA HOMINIS" "HOMINIS VITA"]

("Şterge nelegiuirile, nu doar le privi!")

-B.)- procedee de natură repetitivă-a.)liniare (obstinate);

-b.)imitativ-polifonice (canonul, invențiunea, fuga, precum şi unele tehnici moderne, ca proiecțiile poli- şi hetero-metrice).

Exemplele muzicale incluse în textul acestui subcapitol relevă tocmai identitatea în micro-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind şi în domeniul ritmicii (inclusiv a celei bisericeşti) specificitatea relațiilor sonore anamorfotice.

-2.) Cel de-al doilea subcapitol ("Anamorfoze modale - perspectivele <<mişcătoare>>ale scărilor glisante") descrie un procedeu anamorfotic inedit, dedus din configurația "corpului armonic" al sistemului modal elin, bazat pe sunetele fixe ("estotes") ce încadrează cele 2 tronsoane tetracordice constitutive (T1 şi T2) distanțate printr-un interval "diazeuxis" (Δ) de secundă mare. Acest nou procedeu implică decalarea progresivă a tronsonului T2 (reprezentat printr-un interval infraoctaviant) din poziția de unison față de tronsonul T1 (format din acelaşi interval ca şi T2) pînă la un interval diazeuxis (Δ), ce poate lua diferite valori în cadrul unei octave - fie în poziție "statică", fie în mod "dinamic", într-o evoluție permanentă.

T2 ←- - - ~Δ(<12 st.) - - -→ T2
T1

T1 = T2
T1 şi T2 < 12 st.

Studiul propune sistematizarea acestui proces generativ printr-o matrice determinată de ordonata "speciilor" şi abscisa "pozițiilor" modale.

Multiplicate conform principiului "trohos" (implicînd conectarea prin

"sinaphé" = sunet comun, sau prin "diazeuxis" = interval despărțitor), scările rezultate pot genera la rîndul lor macro-moduri complexe, într-o perspectivă superoctaviantă. Totodată, distanțele dintre sunetele fixe ("estotes") pot fi ocupate prin sunete mobile ("metaboles"), alcătuind micro-moduri (temperate sau netemperate) în cadrul fiecărui tronson. Explorînd și alte combinații posibile (de pildă, prin mixarea unor tronsoane cu structuri diferite, nesimetrice; de asemenea, prin prefigurarea unor macro-moduri rezultate din translări pe traiecte rectilinii, curbe sau "în zig-zag") etc.) se pot obține nenumărate scări modale evoluante, cu structuri diatonice, cromatice sau enarmonice (temperat sau netemperat microtonale)), a căror dinamică sugerează acea infinită, transcendentală "scară a scărilor" descrisă și de marele mistic creștin Ioan Klimax (aprox. 580-650).

-3.) Intitulat "Anamorfoze rituale creștine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore", cel de-al treilea subcapitol analizează modalitățile de aplicare muzicală (prin "compunerea unei cîntări cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări" - apud Prof.univ.Dr.Victor Giuleanu, "Melodica Bizantină")) ale acestui procedeu utilizat de asemenea în artele plastice paleo-creștine (minunatele mozaicuri - de sorginte ebraică - numite și "pavimentum", incluzînd patru structuri fundamentale: "sectile", "tessellatum", "vermiculatum" și "scalpturatum") și în literatura patristică (prin genul numit "κεντρῶν", ilustrat prin "Centonul nupțial" de Ausone-369, "Istoria Vechiului și Noului Testament" de Proba Faleonia - sec. IV și "Viața lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia - sec.V), dar și prin lucrări elaborate în perioada manierismului literar al secolului XVIII, ca de pildă "Cento christianus" de Raoul Fournier-1644 sau "Cento in christogoniam" de Daniel-Georg Morhof - 1657 .

./.

În domeniul artei sunetelor se disting (sub raportul nivelului formal la care acţionează) micro- şi macro-centonizări, ce pot fi (după gradul diferenţiat de control în determinarea reliefului melodic) libere sau stricte; totodată, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare a materialului sonor, se diferenţiază formele orientate spre orizontalitatea discursului sonor (de pildă, în musica liturgică orientală) de cele predestinate unor elaborări verticale (ca în arta de cult occidentală). Textul tezei include în acest sens mai multe exemple musicale extrase din cîntări bizantine ("Stihoavnă" de A. Pann) şi gregoriene (secvenţa "Dies irae"), precum şi din creaţia cultă ("Musette" de J.S.Bach, oratoriul "Dies irae" de K. Penderecki, "HΣHXIAΣ", cantata "Izvoare 2050" şi "Oratoriul Ecumenic" de Ş. Nichifor).

V— Dedicat cercetării reperelor estetico-dogmatice ale muzicii sacre în general şi ale celei ortodoxe în special, capitolul al V-lea ("Liturghia cosmică") este structurat în patru secţiuni.

-1.) Avînd un caracter introductiv, prima secţiune expune o serie de principii dogmatice generale legate de ideea "creştinismului cosmic" (apud Hans Urs von Balthasar şi Mircea Eliade), ilustrată şi prin forma arhetipală a "crucii înscrise în cerc", ce generează - prin proiecţie anamorfotică - sistemele specifice muzicii (ca fenomen tridimensional), definind structurile de natură intonaţională (tono-modală), temporală (metro-ritmică) şi spaţială (topologică, acusmatică).

-2.) Propunînd imaginea unui "model cosmofonic generator", tema celei de a doua secţiuni "«Musica Caelestis»-cosmogonia şi «armonia eternă a sferelor»") permite abordarea fenomenologică a unor zone interdisciplinare, situate la confluenţa musicologiei şi teologiei (ca de pildă descrierea proiecţiilor anamorfotice ale percepţiei Timpului Sacru - sinonim "Χρόνος πρῶτος"-ului elin - în religiile

naturale, în monoteismul iudaic și în cel creștin) și reliefînd caracterul eminamente transcendental, apofatic al artei sunetelor ; în demonstrarea acestei idei esențiale, teza include de asemenea numeroase citate din "Bhagavad-gîtā" hindusă, din operele unor mari filosofi ai antichității elene, din "Pentateuh"-ul mozaic, din "Noul Testament" creștin, precum și din scrierile Sfinților Părinți ai Bisericii - cu rezonanțe în teologia apuseană scolastică și modernă, ca de pildă în lucrările Fer. Josemaría Escrivá de Balaguer, referitoare la calea catafatică a rațiunii transcendentale.

-3) Cea de a treia secțiune ("Timpul sacru și funcția contemplativă a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualității ortodoxe") dezvoltă principiul apofatismului răsăritean în planul muzicii, relevînd analogiile dintre trăirea mistică (proprie teologiei negative) și cea artistică (ca act cu valențe eminamente latreutice), în conformitate cu scrierile unor mari gînditori creștini ortodocși, legate de calea apofatică a trăirii duhovnicești și de cunoașterea isihastă a energiilor necreate, iradiate de insondabila Ființă dumnezeiască: Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sf. Grigorie Palamas, Nichifor Monahul, Sf. Maxim Mărturisitorul, Nae Ionescu, Mircea Eliade și Pr. Acad. Dumitru Stăniloae.

-4.) Sub genericul "«Speculum Musicae» și anamorfotica Sacrului prin sunet", cea de a patra secțiune are un rol conclusiv, evidențiind funcțiile primordiale ale artei sunetelor în raport cu Sacrul (în sens soteriologic și latreutic) și în raport cu oamenii, cu "profanii" (în sens mistagogic, inițiatic) - subsumate cunoașterii apofatice a "sferei armonice", ca formă a "energiilor sonore necreate" ce iradiază din ființa divină (incognoscibilă), după arhetipul Sfintei Cruci (sau "axis mundi"). Subliniind importanța pnevmatologică (apud Pr.Prof.Dr. Dumitru Popescu) a culturii și a muzicii (ca expresie a hiperteismului, a idealului de îndumnezeire a omului) în perena relație dintre național și universal, textul tezei reliefează - și în

./.

acest cadru general - valoarea unică a spiritualității românești multi-milenare, marcînd acea inefabilă și inestimabilă "sinteză între Orient și Occident, ce iese în melosul românesc în mod accentuat în relief" (Dumitru Stăniloae).

— Teza se încheie printr-o Postfață "«Opus Dei»-imagini arhetipale și proiecțiile lor în muzica cultă universală și românească") ce cuprinde un amplu index de lucrări muzicale grupate tematic, după criterii derivate din dialectica Sacrului, ce permit - într-o perspectivă eminamente anamorfotică - "redescoperirea" spontană și integrală a esenței nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricității"): arhetipul uranian (incluzînd motivele meteorologice/hierogamice, anghelologice și mefistofelice), arhetipul solar/eroic, arhetipul lunar/mistic (cuprinzînd și motivul hierofaniei nocturne), arhetipul acvatic, arhetipul lithic, arhetipul teluric (incluzînd motivele viețuitoarelor/creaturilor și anotimpurilor), arhetipul ritual (cuprinzînd motivele liturgice, masonice, păgîne, martirologice), arhetipul spațial (integrînd și motivul "Paradisului pierdut"), arhetipul temporal (inclusiv motivul eshatologic), mitul (exemplificat prin motivul "Faust") și simbolul (sonor și vizual).

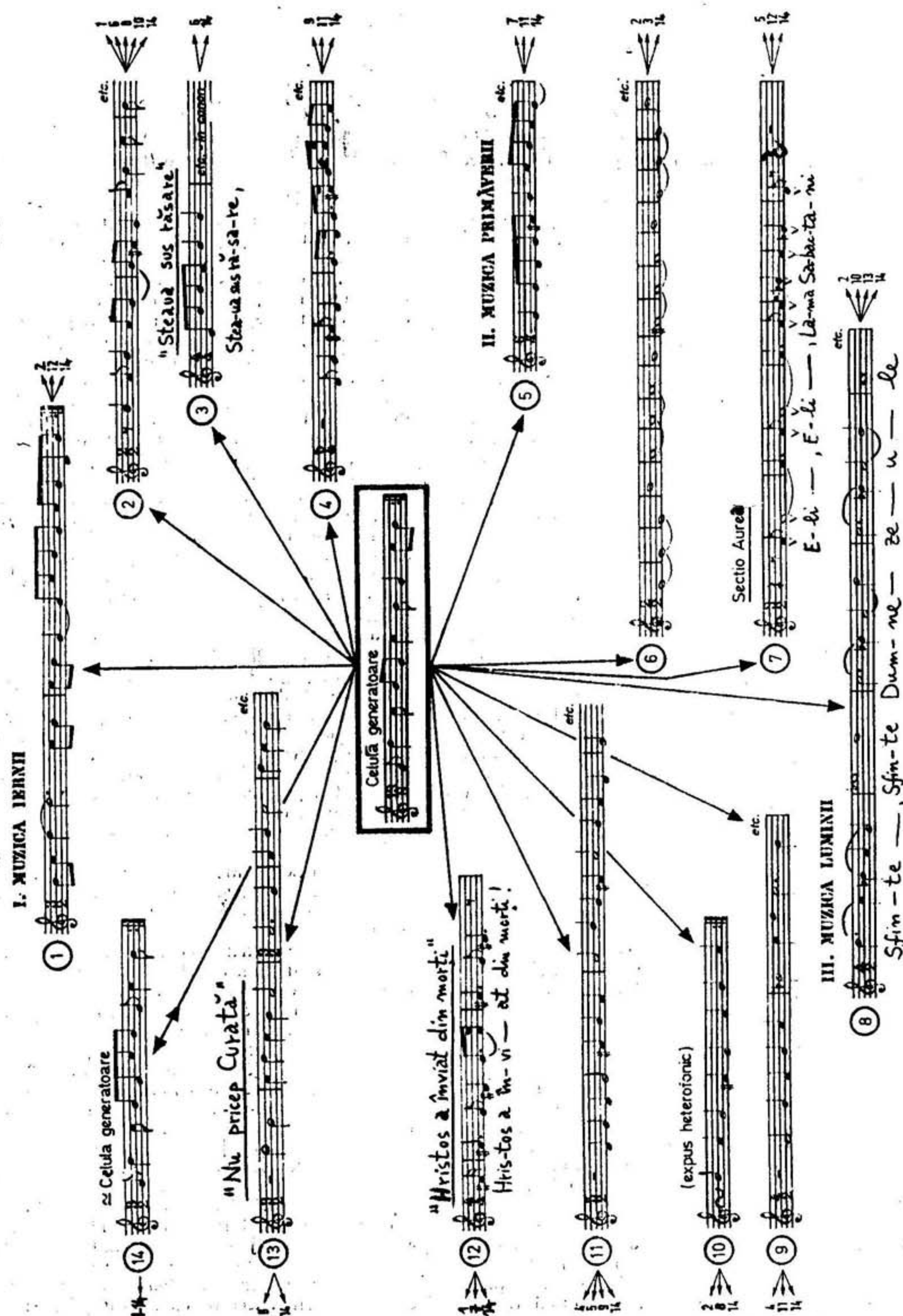
x x x

Ca ilustrare a unei supreme anamorfoze, relația MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific și de matematicieni (Pitagora, I.K.Titius), astronomi (Johannes Kepler, John Elert Bode), esteticieni (Nicolas Schöffer) și fenomenologi ai artei sunetelor (Hans Kayser, Victor Giuleanu, Sergiu Celibidache).

Relevînd această nouă perspectivă în analiza și sinteza structurilor sonore, am aplicat ideea de anamorfoză în cea mai mare parte a lucrărilor mele componistice.

./.

Totodată, angajînd un asemenea studiu teoretic, nutresc speranța de a contribui la extinderea spațiului de afirmare a muzicologiei românești într-un domeniu mai puțin explorat, avînd ca punct de plecare arta muzicală paleo-creștină, din care - după cum se știe - ne-au parvenit atît de puține dovezi și documente concrete.



Tabloul proiecțiilor anamorfotice ale unei celule sonore generatoare (de sorginte paleo-creștină) în Simfonia a II-a "VIA LUCIS" de Șerban Nichifor.

ROMÂNIA

MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI ŞTIINŢEI

ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREŞTI

T.S.

SERIA K NR. 658

DIPLOMĂ DE DOCTOR

RECTORUL ACADEMIEI DE MUZICĂ DIN BUCUREŞTI

CONSTATÎND CĂ DL. NICHIFOR E. ŞERBAN-ALEXANDRU

NĂSCUT ÎN ORAŞUL BUCUREŞTI

LA DATA DE 25 AUGUST 1954

A SUSŢINUT TEZA DE DOCTORAT ÎN ZIUA DE 7 MAI 1994

LA FACULTATEA DE COMPOZIŢIE - MUZICOLOGIE ŞI PEDAGOGIE MUZICALĂ DIN BUCUREŞTI

PE BAZA HOTĂRÎRII CONSILIULUI PROFESORAL

DIN ZIUA DE 10 IUNIE 1994

CONFIRMATĂ PRIN ORDINUL M.Î. nr. 7980

DIN 29 NOIEMBRIE 1994

ÎI CONFERĂ TITLUL ŞTIINŢIFIC DE DOCTOR ÎN MUZICOLOGIE

BUCUREŞTI - 10 IUNIE 1994



RECTOR,

L.S.

PREŞEDINTELE COMISIEI DE DOCTORAT

NR. 8.- din 20.XII.1994.-



ROMÂNIA
MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI ȘTIINȚEI
ACADEMIA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

T.S.

SERIA K NR. 658

DIPLOMĂ DE DOCTOR

RECTORUL ACADEMIEI DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

CONSTATÎND CĂ DL. NICHIFOR E. ȘERBAN-ALEXANDRU

NĂSCUT ÎN ORAȘUL BUCUREȘTI

LA DATA DE 25 AUGUST 1954

A SUSȚINUT TEZA DE DOCTORAT ÎN ZIUA DE 7 MAI 1994

LA FACULTATEA DE COMPOZIȚIE - MUZICOLOGIE ȘI PEDAGOGIE MUZICALĂ DIN BUCUREȘTI

PE BAZA HOTĂRÎRII CONSILIULUI PROFESORAL

DIN ZIUA DE 10 IUNIE 1994

CONFIRMATĂ PRIN ORDINUL M.Î. nr. 7980

DIN 29 NOIEMBRIE 1994

ÎI CONFERĂ TITLUL ȘTIINȚIFIC DE DOCTOR ÎN MUZICOLOGIE

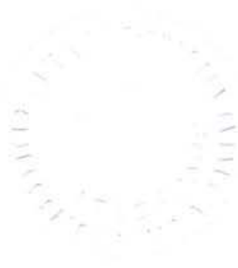
BUCUREȘTI - 10 IUNIE 1994



RECTOR,
L.S.

PREȘEDINTELE COMISIEI DE DOCTORAT

NR. 8.- din 20.XII.1994.-



BIROUL NOTARULUI PUBLIC
CĂTĂLINA CRISTEA DIANA
sc. 4

ÎNCHEIERE DE LEGALIZARE COPIE Nr. 300
Anul 2011 Luna 07 Ziua 05
CĂTĂLINA ... Diploma de doctor ... copie
... Bacalaureat
... 1 ... 1 ... exemplare
S-a luat cu ...
S-au aplicat timbre judiciare în valoare de ...
S-a perceput onorariul de 6,20 lei cu chitanța nr. ...

NOTAR PUBLIC,
Consilier, ...



J'ai le plaisir de pouvoir recommander Mr.Serban Nichifor,que je connais comme un musicien ouvert et très doué. Depuis longtemps déjà il m'a fait part de son intérêt pour le sujet,soutenu dans sa thèse. A ma connaissance,la recherche dans ce domaine est encore assez limitée,ce qui ajoute sans doute à la valeur de son travail.

Ton de Leeuw

Prof.Ton de Leeuw
Ancien directeur du Conservatoire
et chargé de cours à l'Université
d'Amsterdam.
Paris - 4 rue de la Convention.

Louis Andriessen
Keizersgracht 740
1017 EX Amsterdam
Holland

april 94.

L.S.

J'ai lu le résumé de l'Anamorphose du sacré dans la musique de Serban Nichifor, et j'ai l'impression que cet oeuvre est extrêmement profonde et intelligente.
Le sujet est très valable et peut contribuer a une comprehension plus grande des pensées musicales et compositoires.
Je recommande cet oeuvre très fortement.

Louis Andriessen

compositeur,
professeur de composition
au Conservatoire Royale
à La Haye.

LUCIANO CHAILLY
VIALE BIANCA MARIA, 17
20122 MILANO - TEL. 02/783433

Milano - 5/2/1994

D I C H I A R A Z I O N E

Ho avuto occasione di apprezzare i grandi meriti del M.o Serban Nichifor nei diversi ruoli da lui esplicati sulla base di una preparazione tecnica e culturale di prim'ordine, a conferma di quanto documentato dal suo CURRICULUM VITAE assai ricco di studi, di notizie, di incarichi e di risultati.

L'ho apprezzato come intervistatore per la tenacia di azione, il desiderio di approfondimento e l'acutezza del-l'indagine.

L'ho apprezzato come cronista ma soprattutto come musicologo, per la sua accurata, imponente, affascinante tesi di dottorato.

Infine l'ho apprezzato come compositore, dato che dimostra (ad esempio nell'AVE MARIA segnalata dalla Giurìa al Concorso di Trento) una sincerità di mezzi tecnici ed espressivi, una raffinatezza di intenzioni (anche dinamiche) ed una comunicativa che rallegrano in un tempo in cui la musica è diventata molto spesso impenetrabile come la Sfinge.

(M.o Dott. Prof. Luciano Chailly)

Luciano Chailly

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE 

LABORATOIRE DE LANGUES ET CIVILISATIONS À TRADITION ORALE
LACITO (UPR 3121)
44 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 PARIS
Tél. : (1) 45.80.96.73
Télécopieur : (1) 45.80.59.83

Ligne directe : (1) 45.80.11.20

RECOMMANDATION

Force est de constater que le phénomène de l'anamorphose dans la création musicale est un sujet de recherche totalement négligé dans les travaux musicologiques académiques. L'initiative de M. Serban NICHIFOR, de consacrer sa thèse de Doctorat en musicologie à *L'anamorphose du sacré dans la musique*, me semble venu à point nommé pour combler cette lacune.

Le projet de M. Nichifor — dont j'ai eu l'occasion de lire le synopsis — me semble être riche en potentialités, c'est-à-dire passionnant. Qui donc, mieux qu'un compositeur, pourrait en traiter? C'est pourquoi je souhaite vivement que la Commission du Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest l'autorise à le mener à bien en lui apportant son soutien pour sa réalisation.

Fait à Paris, le 13 mai 1994

S. A

Prof. Dr. Simha AROM
Directeur de Recherche au CNRS

Recommandation

C'est avec le plus grand intérêt que j'ai pris connaissance du contenu de la thèse doctorale "L'anamorphose du sacré dans la musique" de Mr. Serban Nichifor, et je suis heureux de rendre hommage au travail sérieux, bien structuré et approfondi de ce jeune chercheur et artiste.

Bruxelles, le 26 avril 1994

André LAPORTE
Compositeur-musicologue
Professeur de composition au Conservatoire Royal de Bruxelles

Membre de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Lettres de Belgique.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
SCHOOL OF MUSIC
ANN ARBOR, MICHIGAN 48109-2085
phone: 313/763-4068 (office)
763-5097 (fax)
home: 2555 Roseland
Ann Arbor, Michigan 48103
phone: 313/995-2449

March 1, 1994

To whom it may concern:

It is my great pleasure to recommend Serban **Nichifor**. He is a composer of great distinction and energy, one who commands a language both skilled and imaginative. He was one of the first composers to use tonal materials in an advanced style. Personally, he commands respect for his ideas and demeanour. He is one of the important musicians of his land and his generation.

His musicological work seems well conceived and intellectually challenging. I give him my full support.

Sincerely,

William Albright
Professor of Music
Chair, Composition Department

Tristan Murail
compositeur
professeur de composition
37 Passage Lebreton
93170 Bagnolet
France
tél. & fax (33) 1 43 63 85 07

19/04/94

Cher Serban Nichifor,

Je viens seulement de recevoir votre lettre, que vous avez envoyée à une ancienne adresse.
J'espère que mon courrier vous parviendra en temps utile, et que le mot de recommandation vous conviendra .

Je vous souhaite le meilleur succès pour votre thèse,

Avec mes meilleurs sentiments,

Murail

P.S. J'aimerais bien avoir l'occasion de lire votre thèse !

Tristan Murail
compositeur
professeur de composition
37 Passage Lebreton
93170 Bagnolet
France
tél. & fax (33) 1 43 63 85 07

19/04/94

J'ai eu l'occasion de rencontrer Serban Nichifor à plusieurs reprises et par là-même d'apprécier son travail de compositeur et l'évolution de sa pensée depuis de nombreuses années. Je me souviens en particulier d'une intéressante discussion , il y a deux ou trois ans, sur ses préoccupations récentes, qui allient le spirituel et le musical.
La thèse qu'il présente, "L'anamorphose du sacré dans la musique", est dans la droite ligne de ces préoccupations, et son sujet me paraît passionnant en ce qu'il propose, à travers cette notion d'*anamorphose*, un éclairage très nouveau, à la fois technique, historique et philosophique sur les rapports entre musique et spiritualité, et sur le concept même de "musique sacrée".

Dr. Christoph Sramek
Mittelstr. 3
09217 Burgstädt
Tel. 01723779284

30.4.1994

to whom it may concern

Serban Nichifors wissenschaftliche Untersuchungen zur *Anamorphose* sowie die Anwendung dieses Prinzips in seiner Musik sind der Tatsache geschuldet, daß sich die menschliche Vorstellung des Verhältnisses von Raum und Zeit im 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat. An die Stelle linear-variativer Entwicklungsprinzipien treten komplexe Verwandlungsprozesse, die im Kern bereits in Mittelalter und Renaissance angelegt sind, sich durch wissenschaftliche und künstlerische Tendenzen aber erst in der Gegenwart entfalten können.

Im Bewußtsein dieser Vorgänge entdeckt Serban Nichifor in archaischen und folkloristischen musikalischen Strukturen entsprechende Anlagen und verbindet sie mit philosophischen und religiösen Anschauungen der jeweiligen historischen Epoche. Zugleich aber stellt er sich den neuesten kompositionstechnischen Standards einschließlich elektroakustischer und multimedialer Möglichkeiten und führt sie zu einer interessanten Synthese mit den Erscheinungen aus der Vergangenheit.

Ich sehe darin eine zukunftsweisende Methode künstlerischen Denkens und habe deshalb eine musikwissenschaftliche Arbeit zu den ersten beiden Sinfonien des Komponisten unterstützt, die 1990 am Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität angefertigt wurde.

Dr. Christoph Sramek

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE 

LABORATOIRE DE LANGUES ET CIVILISATIONS À TRADITION ORALE
LACITO (UPR 3121)
44 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 PARIS
Tél. : (1) 45.80.96.73
Télécopieur : (1) 45.80.59.83

Ligne directe : (1) 45.80.11.20

Paris, le 13 mai 1994

Monsieur Serban NICHIFOR
Str. Principatele Unite 2
Vila I, Ap. 7
70 512 BUCAREST
Roumanie

Cher Ami,

C'est ce matin seulement que j'ai trouvé votre lettre du 28 janvier, dans laquelle vous me demandiez une brève recommandation pour votre sujet de thèse de Doctorat en musicologie.

Comme j'ai été très longtemps absent de Paris, il y a eu un grand amoncellement du courrier et parmi tous les papiers, votre lettre s'est quelque peu égarée. J'en suis tout à fait désolé et m'empresse de répondre à votre demande, s'il n'est pas encore trop tard.

Je vous adresse ci-joint le document en question, avec l'espoir qu'il puisse vous être utile.

Veuillez croire, cher ami, à l'expression de mes sentimens les meilleurs.

Simha AROM
Directeur de Recherche au CNRS

STEPHEN MONTAGUE
2 RYLAND ROAD, LONDON NW5 3EA ENGLAND TELEPHONE: (O71)267-5416

3 May, 1994

Serban Nichifor
Str. Principatele Unite 2
Vila I, Ap. 7
70.512 Bucarest, Romania

Dear Serban,

Your letter was sent to a very old address (I have not lived there for 10 years!), but they sent your letter to my proper address (above).

I am well and busy writing lots of music. I'll enclose some of the items of my recent activities. I also have a new CD out and will send one to you when I get some extra copies.

Also enclosed is a letter for your doctorate. I trust that it is okay, and what you need. Congratulations.

Send me a cassette (CD?) of your recent music and tell me more of what you are doing. I am now married (since 1986) and have two children: Toby age 7, and Tessa age 5. They are great fun.

All the best...

Yours sincerely,

P.S. Also some information about my Montague/Mead duo of piano & electronics. I was in contact with Nicolae Brindus who was interested in having us perform on the Festival. Is he a friend of yours? Nicolae was in Mexico for the 1993 ISCM and so was I. We'd love to visit Romania sometime. Hope it can happen.

Cheers!

Steve

STEPHEN MONTAGUE
2 RYLAND ROAD, LONDON NW5 3EA ENGLAND TELEPHONE: (O71)267-5416

3 May, 1994

Re: L'Anamorphose du sacre dnas la Musique

a doctorale thesis

by

Serban Nichifor

I have read the extract of the above dissertation submitted to me by Serban Nichifor, and it looks like a very interesting project, indeed. A project worthy of a doctorate in music.

I have known Mr. Nichifor's work for nearly twenty years and consider him a first rate musician and composer. I have every confidence that this dissertation will be an important document in the field.

Yours sincerely,

Dr S. Montague

Dr. Stephen Montague,
Visiting Professor,
Royal College of Music-London

Support of young composers, International Gaudeamus Music Week, International Interpreters Competition, Composers' workshops, Contemporary music concerts in the Netherlands and abroad, Support of performers of new music, Documentation / Information Center, Editor of 'Gaudeamus Information'. Member of the International Music Council, the European Conference of Promoters of New Music, the International Association of Music Information Centers, the International Music Center Vienna, the Europe Jazz Network; Secretariat for the Dutch section of the International Society for Contemporary Music, the Dutch section of the International Confederation for Electroacoustic Music, the European Conference of Promoters of New Music, the Contact Organization of Electroacoustic Music.



Gaudeamus Foundation Contemporary Music Center

to whom it may concern

18 april 1994

Stichting Gaudeamus Centrum hedendaagse muziek
Swammerdamstraat 38
1091 RV
Amsterdam
The Netherlands

Telephone
+31-20 **694 73 49**
Telefax
+31-20 694 72 58
Bank
ABN AMRO
55 24 20 220
Postgiro
381200

L.S.

We herewith would like to express our interest in the music and musicological work of mr.Serban Nichifor.
We know this excellent musician since many years, first as a young composer participating in our International Gaudeamus Music Week, later also as a participant of our International Composers' Workshop.
We very much look forward to his dissertation "L'Anamorphose du Sacré dans la musique".

Sincerely yours,
GAUDEAMUS FOUNDATION

Henk Heuvelmans



IGNM
Internationale Gesellschaft für Neue Musik

SIMC
Société Internationale pour la Musique Contemporaine

ISCM
International Society
for Contemporary Music

secretariat: c/o Gaudeamus
Swammerdamstraat 38
1091 RV Amsterdam
The Netherlands
Tel.: .31 20 6947349
Fax: .31 20 6947258

Bankoffice ABN-Amro
Bilthoven, The Netherlands
no. 55.25.32.088

TO WHOM IT MAY CONCERN

Mr. Serban Nichifor made his dissertation on "L'Anamorphose de Sacré dans la Musique".
I know Mr. Nichifor for a long time as an outstanding composer, who a.o. is prizewinner of the International Gaudeamus Composition Prize.
I am convinced of his musicological qualities and I sincerely hope that his dissertation will be accepted and approved by the doctorate committee of the Music Academy of Bucharest.

Chris Walraven, former director of the
Gaudeamus Foundation in Amsterdam



Europees Poëziecentrum " De Zevenslapers"
Maison Européenne de la Poésie " Les Sept Dormants"
European Poetry House " The Seven Sleepers"

Leuven, le 11 avril 1994

Monsieur Serban NICHIFOR
Str. Principatele Unite 2
Vila I, Ap. 7
70.512 BUCAREST
ROUMANIE

Cher Serban,

Je vous félicite déjà d'avance pour le contenu de votre thèse de doctorat dont le sujet me paraît passionnant. Dans ma présentation du "Chant des apatrides" et de votre musique lors du concert des 28 et 30 avril derniers, j'ai beaucoup insisté sur le caractère à la fois sacré et moderne de votre nouvelle composition. A ce moment j'ignorais que vous étiez en train de préparer un mémoire de doctorat sur la question. En vue du prochain Festival européen de poésie, dont une partie aura lieu en Grèce et l'autre en Belgique, en octobre prochain, je suis fort attaché au problème de l'alliance entre la tradition et la modernité dans la poésie et l'art européens. Et voilà, en lisant votre table des matières, une démonstration de cette idée. Ces derniers temps je lis aussi à fond l'œuvre de Mircea Eliade. Votre mémoire est en étroite correspondance avec sa pensée. A une époque où nous sommes à la recherche de nos origines, votre étude me semble d'une grande importance.

C'est la raison pour laquelle, si je dispose de quelques moyens financiers, je voudrais beaucoup vous inviter à ce festival en octobre prochain, qui aura lieu du 19 au 23, pour parler de votre sujet, avec des illustrations musicales sur cassette et sur disque.

Ce sera un grand plaisir de vous rencontrer de nouveau. En terminant je veux encore vous dire toute mon admiration pour le "Chant des apatrides". Je suis convaincu que M. Herman Engels avait bien compris votre musique, que j'écoute souvent pour mon programme "Sborul pierdut", dont une partie est illustrée par votre musique. J'espère pouvoir coopérer davantage avec vous, dès que j'aurai la chance de rentrer en Roumanie, sans doute l'automme prochain.

Je viens de retrouver votre composition de mon "art poétique". J'ai toujours gardé la cassette. Il y a là peut-être une idée de créer ou recréer cette œuvre en roumain. Est-ce que vous disposez d'une copie, sinon je vous en envoie une. J'en laisse à vous l'entière initiative.

En vous souhaitant un grand succès pour la défense de votre mémoire de doctorat, je vous adresse, cher ami, mes chaleureuses salutations,

Eugène VAN ITTERBEEK

Europese Vereniging ter Bevordering van de Poëzie v.z.w. / Association Européenne pour la Promotion de la Poésie a.s.b.l. / European Association for the Promotion of Poetry, P. Coutereelstraat 76, B-3000 Leuven, België
☎ 016 / 23.53.51 - Fax 016 / 23.49.49
Rek. nr. 431-0114051-46 - 736-4031508-58 - 230-0189880-71 - 001-1160961-44
BTW-nummer : BE 420.283.083

"Kloosterhof"
Bruges 15/4/1994

A Monsieur Serban Nichifor

Cher compositeur,

J'ai été très intéressé par l'exposé très clair de votre tableau synoptique concernant la thèse de doctorat "L'anamorphose du sacré dans la musique" dont vous me parlez dans votre récente lettre. Je crois que cette étude vient à son heure mettant en évidence les vraies valeurs dont notre jeunesse a soif dans les vicissitudes et le chaos où nous vivons. La musique chorale dont votre dernière oeuvre "le chant des apatrides" en est un témoignage (laissant une émotion ressentie par tous ceux qui étaient présents lors de sa création le 30 mars dernier à Louvain) ne peut que confirmer l'importance de votre démarche et je souhaite que votre travail en profondeur trouve la place qu'elle mérite dans les bibliothèques accessibles au public parmi d'autres études devenues à présent objet de référence.

Je pense à cet effet aux "Postulats de la musique contemporaine" de notre regretté et grand compositeur Jean Absil avec qui j'ai eu l'occasion dès 1945 de créer plusieurs oeuvres. Son étude critique, saluée et préfacée par Darius Milhaud en 1937, montre comme l'écrit ce dernier "la logique de la marche en avant de l'Art musical". -

Je souhaite qu'il en soit ainsi dans votre propos que je salue, dès à présent, comme un point de repaire nécessaire pour les générations à venir.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments de sincère amitié

Etienne de Sadeleer

Arpa Enterprises / Przedsiębiorstwa Arpa

c/o A. J. Rabushka
1550 Towne Drive #1B
Columbia, MO 65202-2468
U. S. A. / Stany Zjednoczone
(0101-)314-474-1021
le 18 avril, 1994

Monsieur Şerban Nichifor
Str. Principatele Unite 2
Vila I, Ap. 7
70.512 Bucureşti, ROUMANIE

Cher Şerban,

Ci-joint vous trouverez une recommendation que j'ai écrite basée sur notre correspondence, le résumé de votre thèse, et l'entretien avec Rodney Oakes dans *Living Music*. J'espère qu'elle suffit au propos de votre Commission.

Le dimanche passé le Camerata de Kansas City a créé mon Concerto pour Harpe et Orchestre de Chambre. Quoique contenue en comparison avec la plupart de leurs exécutions, ils l'ont jouée de manière ravissante. Malheureusement, ils ont abrégé la partition parce que le chef d'orchestre n'a pas compris la succession des sections et ne m'a rien demandé en attendant qu'une demi-heure avant la répétition finale! Il m'a même donné un châtiment pour la manque de changements de tonalité comme si ça était une faute de métier et pas une caractéristique de style! Cepandant, j'espère que nous puissions résoudres les probèmes de communications afin de pouvoir travailler encore ensemble.

Pendant cette fin-de-semaine j'ai achevé la partition de mon quatuor à saxophones, *Introduzione e Fuga*. Pendant les mois suivants j'enverrai plusieurs de mes compositions à la Bibliothèque de l'Académie, aussitôt que l'argent me permet! (Se peut-il que vous m'envoiez leur adresse?)

En attendant le plaisire de vous lire,

Sincèrement,

Aaron

Aaron J. Rabushka

Arpa Enterprises / Przedsiębiorstwa Arpa

c/o A. J. Rabushka
1550 Towne Drive #1B
Columbia, MO 65202-2468
U. S. A. / Stany Zjednoczone
(0101-)314-474-1021

M E M O I R E

à la Commission de Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest

au sujet de Monsieur Şerban NICHIFOR

soumis par Aaron RABUSHKA

Ça fait plusieurs mois que je suis entré en corréspondence avec Monsieur Nichifor. C'était un grand plaisir de trouver un musicien avec un enthousiasme pareil pour la musique ancienne aussi que la contemporaine, reconnaissant partout l'unité fondementale de la «vibration divine» parmi la diversité stylistique de la musique de n'importe quel style ou quelle époque. Selon son résumé, le thèse de Monsieur Nichifor ajoutera beaucoup à l'entendement du rapport entre la musique ancienne et moderne, et entre la juive et la chrétien.



AMBASSADE
DE
BELGIQUE

A.01-95/IVS
N°:127

Bucarest, le 1er février 1994

M. Serban NICHIFOR,

N°2, rue Principatele Unite

Villa 1,Ap 7

BUCAREST

Cher Monsieur Nichifor,

Comment vous dire toute mon admiration pour l'entreprise excellente mais combien laborieuse, vaste et courageuse que vous avez assumée, en consacrant vos recherches dans l'extraordinaire voie de la musique sacrée.

Rien qu'en parcourant le résumé de votre thèse de doctorat on se sent comme emporté tel que pour un voyage à travers ce monde spirituel à la fois familier mais toujours prêt à nous révéler des sources insoupconnées de graces divines.

De ces lointains appels, ces cris vers Dieu dans les psaumes en traversant jusqu'à nos jours les paysages bibliques, votre étude éveille un grand désir à écouter cette longue marche d'un peuple qui se fait guider par Dieu.

Votre étude contribue à mieux saisir la langue la plus universelle qui soit, humaine et divine à la fois, car elle ouvre la voie à Dieu qui écoute et parle.

Avec mes meilleurs voeux pour un franc succès.

Ignace van Steenberge,
Ambassadeur de Belgique.

The Experimental Music Studios
School of Music
University of Illinois at Urbana-Champaign
1114 W. Nevada
Urbana, IL 61801

Scott A. Wyatt, Director
Professor of Composition - School of Music
Research Faculty - National Center for Supercomputing Applications
email: s-wyatt@uiuc.edu

(217) 333-1089 studios
(217) 333-2620 message
(217) 244-4585 School of Music FAX

April 28, 1994

Professor Serban Nichifor
Str. Principatele Unite 2
Vila I, Ap.7
70.512 Bucarest
Romania

Dear Professor Nichifor,

Thank you for your letter of April 2nd. Your dissertation looks very interesting but I am afraid it deals with topics beyond my own expertise. I have checked with my colleagues here at the University of Illinois, but they, too, feel that your topic is in an area unknown to us. Your outline appears to be extensive, but I cannot comment on your content due to my lack of familiarity with your topics. I am confident that you will be able to find someone else much more informed to comment on your work. In the meantime, I wish you good luck with the completion of your thesis.

Sincerely,

Scott A. Wyatt

Scott A. Wyatt

Raoul De Smet
Ruytenburgstr. 58
2600 Antwerpen
03/239.41.19

4 avril 1994

Maître Dr. Serban Nichifor
Str.Principatele Unite 2
Vila I,Ap. 7
70.512 Bucarest

Cher Maître et Docteur ès Musicologie,

Je vous présente tout d'abord mes meilleurs voeux pour une sainte et joyeuse fête de Pâques à vous et à votre femme. Ensuite je vous exprime mon admiration,pleine de respects,pour vos brillantes activités sur les différents terrains :une thèse de doctorat exige une application intense,des années durant, et je suis heureux que vous ayez eu la persévérance pour la porter à bonne fin, à côté de toutes vos autres occupations. Félicitations ! C'est donc avec plaisir que je joins une recommandation pour chacun de vous.

Je suis également heureux d' apprendre que Reflexie I sera jouée à Bucarest,le 25 mai prochain. Je vais essayer de faire le voyage, si le MInistere me le permet,mais pour cela j'ai besoin d'un programme. Pourriez-vous m'en envoyer un,s'il vous plaît ?

Ci-joint,je vous envoie les recommandations,mon CV(en *anglais et en français;ils se complètent un peu) et une note sur Reflexie I. Vous pouvez,evidemment,éliminer des textes ce qui vous semble superflu.

En vous souhaitant beaucoup de succès,je vous prie d'agréer,cher Maître ainsi que Madame Liana Alexandra,mes salutations respectueuses et collégiales,

* les CV datent d'années différentes

R. De Smet

J'ai l'honneur de soutenir la candidature de Maître Serban Nichifor,de qui je connais et apprécie depuis des années les qualités en tant que compositeur et interprète. Je suis convaincu que sa thèse,dont j'ai lu le résumé,témoignera des mêmes qualités exceptionnelles en apportant à la science de nouvelles connaissances.

Raoul De Smet,compositeur belge.

R. De Smet

Curriculum vitae

RAOUL DE SMET, born 1936 in Borgerhout(Antwerpen - Belgium).

Basical musical education at the Music Academy of Deurne. Afterwards he obtained a MD in Philosophy, Linguistics and History of Arts at the Catholic University of Louvain, he completed his studies in Madrid and Salamanca following a postgraduate on Hispanic Linguistics and Literature. Then he has been travelling and teaching for four years in Tunisia. In the meantime he initiated himself in modern musical techniques, studying scores and theoretical works(Rimski-Korsakof, Schoenberg, Koechlin, Křenek, Leibowitz, Boulez, Stockausen a.o.). At the Ipem-studio in Gent, Lucien Goethals introduced him in the electronic music, and Ton de Leeuw, in Amsterdam, gave him some private lessons in composition. He assisted, 1972, the Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, where one of his solo pieces for cello (Reflexie I) was performed by Siegfried Palm and where he organised with Julio Estrada a project of musical concept art. In 1973 he assisted the Gaudeamus seminar in Holland and in 1976, the American Seminar on Contemporary American Music, in Salzburg. During the Biannual of Venice in 1977, he represented the Ipem-studio at the International Symposium on Electronic Music.

1974, De Smet started organising in Antwerpen, the 'Orphische Avonden', concerts for the promotion of modern chamber music.

1981, started coordinating the publication of contemporary chamber music scores by Flemish composers.

1987, organised for the first time the 'Orpheus-Prijs' a contest for the interpretation of contemporary chamber music.

Although his first compositions were most of them orchestral pieces, Raoul De Smet concentrates his production ~~for the last fifteen years~~ since the late seventies on electronic and instrumental chamber music. Besides a lot of solo works for all kind of instruments, he wrote duo's, trio's, quartets, quintets, sextets and so on, in different combinations. 1992 Concerto for sax alto, strings accordion and percussion - 1993 concerto for violin and symphonic orchestra

In his vocal music we like to mention specially his two chamber operas: Ulrike, an ancient tragedy(1989), on the theme of terrorism; and The last Hour of Vincent(1990), a tribute to Vincent van Gogh.

His music has been performed in almost European countries(except England and the Balkan); and also in Canada, U.S.A., Mexico, Brasil, Korea, Argentina, Turkey, Tunesia and China. It has been broadcasted by different radiostations. Work has been committed f.ex. by BRT-Radio 3, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Mark Drobinski, Robert Szreder, Harry Sparnaay, Fernando Grillo, Paul Dombrecht, Trio Avena, Khammsa, Osterreichisches Ensemble für Neue Musik, Orchestre de Chambre de Versailles, Ensemble d'Accord, Kameropera Transparant, International Mozartsociety, Hans de Jong, Spectra, etc.

Mentioned in Who's who in Vlaanderen, in Europe, Internat. Who's Who in Music, Men of achievement, Dictionnaire biographique Européen, different encyclopedias.

INTERPRETII

Liana Alexandra - compozitoare, conferentiar universitar la Academia de Muzica din Bucuresti, laureata a concursurilor de compozitie de la Amsterdam, Beer-Sheva, Mannheim, Magadino, Unna, Dresda, etc.

Ilie Voicu - prim-solist al Orchestrei Nationale Radio Bucuresti, precum si al Filarmonicii din Izmir (Turcia), membru fondator al cunoscutului cvintet de alamuri "Armonia".

Serban Nichifor - compozitor si teolog, laureat al concursurilor de compozitie de la Amsterdam, Tours, Evian, Atena, Toledo, Trento, Urbana-Illinois, Roma, Bydgoszcz, Hong-Kong, Leuven.

Cu ocazia aniversarii a 500 de ani de la descoperirea Americii de catre Cristofor Columb

CENTRUL CULTURAL AMERICAN

prezinta

CALEIDOSCOP MUZICAL AMERICAN

sustinut de

Ansamblul "INTERMEDIA" alcatuit din:

Liana Alexandra - pian

Ilie Voicu - trompeta

Serban Nichifor - violoncel

Miercuri, 14 octombrie 1992
ora 18

Prolegomena

Acest concert, dedicat extraordinarei scoli componistice americane, isi propune sa reliefeze una dintre trasaturile definitorii ale acesteia: profunda unitate spirituala in fascinanta diversitate a unei infinite palete expresive, in deplina consonanta cu litera si spiritul nobilului dicton gravat pe stema Statelor Unite ale Americii: "E PLURIBUS UNUM!". Nascuta intr-una dintre cele mai fecunde zodii culturale - atit sub raportul bogatiei surselor folclorice, cit si sub cel al calitatii de exceptie a creatorilor ce le-au trecut in mod benefic prin creuzetul propriei personalitati-, sinteza muzicii americane s-a desavirsit intr-un timp record si la un nivel ce a impus, la scara planetara, incofundabilul ethos al Noii Lumi, edificate sub semnul benefic al Libertatii si al Democratiei. Astfel, prin formidabila complexitate ideatica, prin efervescenta, prospetimea, naturaletea unui demers componistic eminamente trans-cultural si realmente novator, scoala americana se dovedeste a fi o miscare creatoare fundamentala a lumii muzicale contemporane.

Dorind deci sa evidentiem unitatea in diversitate a ethosului muzical american, am conceput acest concert mai mult ca un spectacol decit ca un recital.

P R O G R A M

Aaron Copland	*- "Fanfare for the Common Man" - prima auditie **
Charles Ives	*- "The Unanswered Question" ** *- "Song for Harvest Season" - prima auditie ** *- "The South Wind" - prima auditie **
George Crumb	*- "Fantasia (din "Sonata pentru Violoncel solo") - prima auditie* *- "Dream Images/Love-Death Music (din ciclul "Makrokosmos, Vol.I"pentru pian) - prima auditie*
Philip Glass	*- "1 + 1" - prima auditie*
Steve Reich	*- "Clapping Music"- prima auditie*
Rodney Oakes	*- "Stanga's Palace" pentru trompeta si pian - prima auditie*
Samuel Barber	*- "Adagio-Presto-Adagio"(din "Sonata pentru Violoncel si Pian") - prima auditie*
Stephen Mayer	*- "Tom Thumb" - prima auditie **
Morton Feldman	*- "Durations 2" - prima auditie **
David Koblitz	*- "Rigor Vitus" - prima auditie*
George Gershwin	*- "Prelude" **
Scott Joplin	*- "The Entertainer" **

** - transcriptie realizata de Liana Alexandra si Serban Nichifor*

Cu ocazia aniversării a 500 de ani
de la descoperirea Americii de către
Cristofor Columb

Dl. ALLEN DOCAL
Directorul Centrului Cultural American

are plăcerea de a invita pe

la un

CALEIDOSCOP MUZICAL AMERICAN

În program : lucrări de Scott Joplin, Charles Ives, George Gershwin, Samuel Barber

Interpretează : Liana Alexandra — pian,
Ilie Voicu — trompetă,
Şerban Nichifor — violoncel

Miercuri, 14 octombrie, ora 18

Str. Jean Louis Calderon 7—9

urmează o recepţie

THE WHITE HOUSE

WASHINGTON

October 1, 1992

PERSONAL

Dear Mr. Nichifor:

Thank you for the beautiful recordings of your Third and Fourth Symphonies, which I recently received through the U. S. Information Agency. I appreciate your having dedicated them "to the glory of America" and I am delighted to know that our cities have inspired you in this uniquely creative way.

The recordings have been donated to the Library Of Congress so that they may be preserved for the people of the United States. Your thoughtful gift will bring many hours of pleasure to all who come to enjoy them.

Best wishes.

Sincerely,

G Bush

Mr. Serban Nichifor
Str. Principatele Unite 2
Villa I, Ap 7
70.512 Bucharest
ROMANIA

Vol. 11 No. 1
Fall, 1993

LIVING MUSIC

New Music In Romania

Interview With Serban Nichifor

by Rodney Oakes

I have regularly corresponded with Serban Nichifor since 1986. Through the mail and across the oceans, we have shared ideas, scores, and records. We have not yet met face to face, but we probably will soon.

Nichifor has been active as a composer, performer, and musicologist. He has won numerous awards and is performed frequently in his own country and abroad. During the past two years he has been especially active in Bucharest organizing concerts of music by American composers. Nichifor did visit the United States in 1982, so he has a good sense of musical life in this country.

The following interview was conducted by mail. I think that Nichifor's responses can be helpful in understanding what it is to create in a dramatically changing political environment. Most of us in this country have become use to our political and economic system. We have attempted somehow to fit into the existing order. We may not always be pleased with the status quo, but it is at least predictable. Nichifor reflects the kind of energy that one finds in the currently evolving countries of Central and Eastern Europe. His point of view is certainly frequently different from mine, especially in areas of political heroes! I found his answers to be sometimes surprising. In my many travels to countries that formerly had strong ties to the defunct Soviet Union, I found many individuals who found U.S. political figures, who were strongly anti-Communist, to be great heroes. Many of these political figures were going through difficult times at home. But from the perspective of cultures dominated by a neighbor whose influence reached into the everyday life of citizens in negative ways, any faults in U.S. political leaders could be overlooked as long as they consistently opposed the Soviet Union. Likewise, it was difficult, in many countries during the Cold War period to participate honestly and openly in forms of religious expression. It was not that the practice of religion was outlawed; it was simply made difficult. With the recent changes in those countries, there is a strong backlash and religion plays a strong role in all aspects of life for those citizens. Nichifor reflects these changes.

Nichifor's answers have given me a better picture of musical life in Romania. I hope that his comments will also peak *Living Music* reader's curiosity. We can only benefit as a culture if we learn more about activities in those countries that have been too long separated from us by conflicting political ideologies and a wall that was really constructed out of more than just iron.



photo: Patrica Pavel

Rodney Oakes (R.O.) Could you make a few comments regarding your background. You are a composer, a cellist, and a musicologist. Which of these activities is most important to you? What kind of education did you receive?

Serban Nichifor (S.N.) I graduated from the Bucharest Academy of Music in 1977. My later activities have concentrated mostly on composition. I have written an opera, seven symphonies, a Christmas oratorio, a requiem, two masses, an Orthodox Liturgy, chamber music, choral music,and electronic music. I believe that there is really no incompatibility between my work as a composer and my other activities as a performer and musicologist. In the fall I will submit my doctoral thesis, *The Anamorphotics of Sacred Music*. I am also a professor at the Academy of Music in Bucharest. I am also studying with the Faculty of Orthodox Theology at the University of Bucharest. This experience has enabled me to get a holistic view of the task of an artist in the contemporary world who is confronted with the difficult problem of secularization as a departure and separation from God.

R.O. Religion has played a major role in your life and your music.

S.N. Whenever I compose music, I follow an abstract approach with the assistance and inspiration of the Holy Spirit. When I perform, I try to use a more direct approach. This becomes a transcendental connection.

R.O. How does your music fit into a Romanian style? Is there a Romanian style? What are some of the influences on your music and other Romanian composers?

S.N. As a Romanian composer I work within the general principles of the Romanian school of composition. This school is heavily marked by the interference of the Occident and the Orient; the Reason and the Revelation, but its

continued on page 4

ANNUAL REPORT 1992-1993

The annual meeting of the Board of Directors was held at the residence of Dr. and Mrs. Aurelio de la Vega in Norhtridge, CA, Saturday, August 14, 1993. The meeting was called to order at 10:28 A.M. by the President, Dwight Winenger. All current members were represented, either in person or by proxy. Interested persons were also in attendance. Letters of proxy and greetings from Grant Fletcher, Alfred Reed, and Nicolas Slonimsky were read. Greetings from Charles Argersinger, Dinos Constantinides, Charles Hoag, and Max Lifchitz were also read.

The resignations of five Board members, for reasons of exceedingly busy composing schedules, were entertained and accepted. The Board instructed that appreciation for past services rendered be expressed to retirees on behalf of the Board. Letters of appreciation had already been sent to Elliott Schwartz, past Second Vice President, and Karel Husa, recent winner of the prestigious Grawemeyer Award.

Minutes of the 1992 Annual Meeting were approved as published in Vol.10,#1 of Living Music. Neoma R. Knitter, attorney and Secretary of the Board, was consulted in deciding that not every item on the agenda discussed in the official minutes needs to be published. The meetings are open to the public, and anyone wishing to be privy to all goings-on may attend. The date of each Annual Meeting is announced in the Annual Report on the previous meeting. Those interested in attending, however, should notify the President at our General Offices well in advance of the announced date in order to assure seating and lunch.

The board unanimously approved two new Board members, Marshall Bialosky, new Second Vice President, and Max Lifchitz. Both have served as Consultants to the Board. Other individuals were considered for Board membership. Appointments will be announced as acceptances are received.

The financial report suggests that our funds have been handled with fiscal responsibility. Total revenue was $17,469.80. Total expenses were $17,415.68 (including grants paid out for promotion of new music CD recording). These figures indicate a 2.6% increase in net worth over the year with $2,269.14 in restricted funds and $211.62 in the General Fund (not including Grants and accounts receivable).

The Chairman informed the Board that an individual choosing the remain anonymous has requested, through a Washington, D.C., attorney, that we fax them our IRS Letter of Determination of 501(c)(3) tax exemption status. Minuscule University Press, Inc., is apparently in the process of being granted an endowment. The Chairman was unable to provide ant further details at this time. The General Offices have also received several inquires from individuals and music groups concerning anonymous, and not-so anonymous tax-exempt contributions to be used for programs in line with our tax-exempt purposes, the promotion of new music.

The Board was gratified to learn that last year's grant from IBM gas been used to help make possible compact disc recordings of the music of several contemporary American composers. The discs are in process and will soon be reviewed in the pages of Living Music.

The Board was not so gratified to learn that economic indicators suggest that certain tax reforms will result in "a hefty hike in the tax rate for 'wealthy' taxpayers ...which can have a significant impact on contributions to your non-profit." The Chairman also pointed out that Federal Assistance Monitor notes allocations for various health and "Education" causes, economic development, AIDS, drug and crime prevention; but NOTHING for the arts. The organization that truly serves the interests of its members will be the only one able to stay afloat.

Dwight Winenger mentioned that he might be able to reissue "Music for Dummies" to again provide income for our activities. At the suggestion of several members, he proposed a "more acceptable" title for the book's continued use as a text. The book is currently approved as a text at eight universities and at the Conservatory of Heidelberg. The Board felt that the new title, "Tritonic Motivation of Structure in Chromaticism" seems to be more acceptable as the title for a new edition. Mr. Winenger has also been considering a piano text featuring compositions by members of Living Music.

The Board considered in some detail the possibility of publishing a manual by David Cleary, " A View From the Trenches: An American Composer's Survival Manual." The work details practical techniques that young composers have found helpful in promoting and financing their own work. The Board feels that the manual would be a valuable text for classes of advanced composition students in which individuals are seriously considering becoming productive composers. Copies of the 72-page manual are being examined by members of the Board. Further

continued on page 4

COMPETITION WINNERS

FIRST MOLDOVIAN INTERNATIONAL COMPOSITION COMPETITION: (bold face are Living Music members)

Solo Compositions:

- 1st Prize - **Viloleta Dinescu**
- 2nd Prize - Stefano Bonilauri
- 3rd Prize Christopher Mention
- Honorable Men. Carmen Maria Carnec

Chamber Ensemble

- 1st Prize - Gee Bum Kim
- 2nd Prize - not awarded
- 3rd Prize - Arturo Gervasoni
  Jin Soo Kim

14TH IRINO PRIZE
Winner: Claude Lenners
Finalists: Shuya Xu, Doina Rotaru, Marc Ainger, Xiao Fu Zeang, Jesus Torres.

GAUDEAMUS PRIZE
Winner: David Del Puerto
Honorable Mention: Sharon Hershey



continue Serban Nichifor

background is a very old undeniable national ethos or folklore. This ethos is basically related to the Daco-Roman synthesis achieved about 2000 years ago, as well as to elements typical to the Christian Apostolic Spirituality that developed in the Romanian territory as early as the Apostolic times through the missionary activity of the Apostle Andrew. Side by side with our rich but unitary folklore, the main source for Romanian composers, Byzantine church music played an essential role in the edification of the Romanian culture. Until the nineteenth century, this music evolved along an original line outside the influence of Western aesthetics: Gothic, Renaissance, Classicalism, and Romanticism.

There were also important Medieval Romanian schools of Psaltic music, for example the one from the Putna Monastery during the sixteenth through the seventeenth centuries.

The creator of our modern school of composition is George Enescu (1881-1955). His work is truly outstanding and it represents a synthesis between the Occident and the Orient in Romanian symphonic music. Later generations of composer have made use of this relation in many ways, from academic musical thinking to avant-garde experiments.

It is clear that many other new influences have come about. They were caused by the developments in mass media. This process is very interesting and is still taking place.

I have not abandoned the constitutive data of Romanian music, but I am, at the same time, attracted to the rich experience of American music with its fascinating complexity, from the songs of the Amerindians to the music of the different religious communities, the Baptists, Mormons, etc. I consider jazz as the great synthesis of the twentieth century and I believe that due to it American composers succeeded, providentially, in finding the true solution to freeing contemporary music from the slavery of the extreme rationalism of European serialism with all its consequences as an expression of atheism and dialectic materialism. I very much love the freedom of the American culture, as well as its tradition of transcendentalism especially the mysticism of Ralph Waldo Emerson, Frederic Hedge, and Oresete Brownson. That is why I have composed with great joy two symphonies, my third and fourth, dedicated to America, as well as other works inspired by the new continent which I visited in 1982. I consider myself also to be a Romanian-American composer!

R.O. You have a number of works on record. Are any of these available in the United States? Do you have any plans for the recording of more works?

S.N. The majority of my records were produce by the Romanian company, Electrecord. Recently, Olympia form England produced a CD which includes my fourth symphony. I don't know if these are available in the United States. The Electrecord record with my American Symphonies is to be found in the Library of Congress in Washington due to the gracious gesture by President George Bush, a great politician whom I hold in high esteem! For the time being I wish to produce through Electrecord my Requiem composed in 1990.

R.O. How have the political changes affected musical life in Romania?

S.N. At the moment, our musical life has not developed to the level of Romania's artistic potential. Nevertheless, I do hope that the situation will improve in the future. It is not so much a political problem but a problem of competence in the field of cultural administration and, last but not least, of patriotic awareness in the most noble sense of the word.

R.O. Who are some Romanian composers that audiences in the United States should be familiar with?

S.N. In addition to George Enescu's music, Romanian music is known in the USA first of all through the work of several American composers of Romanian descent: Gheorghe Costinescu, Sever Tipei, Dinu Ghezzo, and Sabin Pautza. Anyhow, the best known Romanians in America are not composers. I am thinking first of all of the great writer and historian of religions, Mircea Eliade (1907-86), and the former professor at the University of Chicago as well as an outstanding microbiologist, Dr. George Palade, a Noble Prize Laureate. Furthermore, a large portion of the Romanian cultural elite also works within the Romanian-American Academy.

R.O. What role does new music play in Romanian music life?

S.N. For the time being our new music activity is not planned systematically, except for a yearly week long festival in Bucharest, but rather accidentally due to the lack of sponsorship. Until 1989 there was an order issued by the Ministry of Culture requiring all musical institutions to dedicate at least one third of their repertoire to contemporary music, but this order was abolished. Composing has become an extremely costly hobby because the royalties are merely symbolic within the conditions of galloping inflation and they cannot cover expenses.

All honest working people are at pains to ensure a minimum necessary for survival and nobody has time for concerts. Nevertheless, there are two musical groups that have a more or less regular activity: Ars Nova in Cluj-Napoca, sponsored by the local philharmonic, and Archaeus in Bucharest, sponsored by the Composer's Union.

R.O. What role does radio and television play in broadcasting new music in Romania?

S.N. Fortunately, radio and television compensate partially by broadcasting new music. Some of the broadcast sessions are done in cooperation with the I.S.C.M.

R.O. You are involved with a number of different performance groups. Describe some of you current and planned activities.

S.N. The ensembles I have performed with lasted as long as we were able to organize concerts. As there is no organized system of sponsorship, each one goes about as he or she can. I always thought of these concerts as cultural events and we did not pursue particularly any material gain, but a spiritual one. For the future, I want to organize a new concert at the American Cultural Centre and present contemporary American music written for the cello, both solo pieces and in a chamber ensemble.

R.O. What future changes do you see for musical life in Romania?

S.N. The evolution of our musical life is closely related to the evolution of politics, particularly through the dimension of cultural politics in the spirit of a real democracy. As a musician and theologian, I believe that music, as a purely ritual art, could have an important role in a Christian democratic society, and therefore, in agreement with the most noble traditions of the Romanian people.

R.O. What else would you like to share with the readers of Living Music?

S.N. Music is not only an abstraction, even though the musical scores may look like some potential scheme for creative projects. By its very essence music is life, and life is music. It has as its common denominator the divine vibration.

Living Music is the official publication of:
Minuscule University Press, Inc.

66358 Buena Vista Avenue
Desert Hot Springs, CA 92240-3914

Living Music is published four times each year (September 30, December 30, March 30, and June 30). The deadlines for submissions for performance notifications, competitions, and advertisements are four weeks before each date of publication. Advertising rates are $15 per column inch.

To join Minuscule University Press and receive the journal *Living Music* send $10 ($11.25 Canada, $14.40 Overseas) to the **Editorial Offices**:
Living Music
Charles Norman Mason
Membership Department
900 Arkadelphia Road
Birmingham, AL 35254
Tel: 205-226-4952
(make checks out to Living Music)

LIVING MUSIC
Charles Norman Mason, Editor
Birmingham-Southern College
900 Arkadelphia Road
Birmingham, AL 35254

Postmaster: Time dated material
Please deliver by November 5.

Forwarding and Return Postage Guaranteed
Address Correction Requested

***
Serban Nichifor
STR. Principatele Unite 2
Vila 1, ap. 7 70.512
Bucharist
Romania

$0.95

Annual Report *continued*

announcements concerning stages of possible publication will be made as negotiations with the author proceed. The Board felt that we need a more thorough study of the possible market for such a manual.

The Board voted to make a donation to North/South Consonance in response to a letter detailing mounting financial needs. In making their decision, the Board, considered the exceptional contributions of the New York City based performing group as well as the contributions of its creator and moving force, Max Lifchitz. Unfortunately, Minuscule University Press, Inc., is also facing similar financial restrictions, and the Board was forced to turn down other requests that they considered.

Charles Norman Mason, our Managing Editor, reported on the activities of Living Music, our quarterly periodical. In spite of a $199.83 deficit for 1992, the publication has not missed a single, informative issue. An inquiry mailed to selected large performing organizations yielded some information which will help us in planning future issues. Michael Tilson Thomas indicated his interest in our work by obtaining membership and by offering data for an upcoming article. We also have dozens of other new members.

Dr. Mason then reported on the Compact Disc Recording Program, which is under his supervision. We have received applications from six composers. After considering the scores and tapes submitted, the Audition Committee feels that the nature of the materials approved requires that they be published in two compact discs. Each disc is approximately half filled. Awards will be announced soon in Living Music, and winning composers will be contacted with details.

The Committee is requesting submissions of compositions to complete a disc requires about 30 minutes of music without electronics. For details on how to apply for the Living Music CD Recording Award, contact Dwight Winenger at our General Offices or Dr. Charles Mason at our Editorial Offices. (For addresses, see the last page of this issue.)

The Chairman informed the Board that Minuscule University Press, Inc., has expanded its publisher affiliation with Broadcast Music Inc. to include digital audio recordings.

The Board instructed that we look into computer networking for Living Music. Prodigy and Compuserve were specifically mentioned.

Dr. Mason ventured that he had been invited to represent Living Music at a festival projected by the Estonia Composers League. The League is also proposing an exchange of digital and analog tapes. Living Music is planning promotion of member composers by submitting completed CD Program discs for broadcast on select radio stations nationwide and internationally.

The Board accepted the invitation if Dr. and Mrs. de la Vega to hold next year's meeting at their home, the second Saturday of August, 1994. The meeting was adjourned at 12:20 P.M. to an exquisite luncheon from the kitchen of Mrs. Sarita de la Vega. We can only wish, gentle reader, that you had been there.

LIVING MUSIC
ISSN: 8775-092X
Minuscule University Press, Inc.

66358 Buena Vista Avenue
Desert Hot Springs, CA
92240-3914
Phone: (619) 329-8463

R E F E R A T

asupra

Tezei de doctorat elaborată de lect.univ.SERBAN NICHIFOR
şi intitulată : "Anamorfoza Sacrului în muzică".

Este aproape superfluu a sublinia importanţa deosebită a elaborării unui studiu complex - pe plan teoretic, filozofic, estetic şi axiologic - asupra muzicii creştine de la începuturile sale, - deci din perioada paleo-creştină - ca izvor de inspiraţie şi de translare a mijloacelor specifice în domeniul creaţiei universale şi româneşti până în timpurile noastre.

Si dacă acest lucru se face prin condeiul unui compozitor care a valorificat deja, la nivel înalt, arta românească bizantină prin creaţia proprie, avantajul muzicologic este cu atât mai mare, deoarece presupune pătrunderea în cele mai subtile şi atractive resurse de factură structurală şi emoţională ale acestei arte.

Cum singur afirmă (citez) : "nutresc speranţa de a contribui prin această lucrare la extinderea spaţiului de afirmare a muzicologiei româneşti într-un domeniu mai puţin explorat, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-creştină, din care - după cum se ştie - ne-au parvenit atât de puţine dovezi şi documente concrete".

Si, pe drept cuvânt, demersul ştiinţific întreprins de autorul lucrării se ridică la această pretenţie de a umple un gol existent în literatura muzicală de specialitate şi de a constitui un aport original în domeniul respectiv.

Dar, să urmărim - pe scurt - câteva date şi idei esenţiale şi de conţinut ale lucrării.

Ni se prezintă - în primul rând - printr-o largă şi foarte utilă prolegomenă, conceptual şi evolutiv, noţiunea de anamorfoză invocând fenomenul în relaţia binară ~~sacru/~~ sacru/profan prin prisma a trei dimensiuni : teologică, artistică şi ştiinţifică, începând chiar din antichitate.

De remarcat în această primă parte a studiului capacitatea autorului de a se folosi de texte şi argumente teoretico-evolutive

./.

în cele trei limbi ale antichității : ebraica, greaca și latina pe care și le-a apropiat în cadrul Facultății de Teologie.

De altfel, fără o cunoaștere și pătrundere în universul cultural lingvistic al antichității n-ar fi fost posibilă o angajare responsabilă în studiul muzicii paleo-creștine, mai ales că - în afară de Vechiul și Noul Testament - dispunem de puține documente scrise, iar cercetătorul trebuie să se adreseze evoluției fonetice și semantice a termenilor specifici transmiși, peste veacuri mai mult pe cale orală.

Multe date explicative ne sunt prezentate în lucrare ca provenind din domeniu înrudite muzicii vechi, precum : arhitectura, sculptura și pictura unde preceptul anamorfotic a fost conceput - în mod firesc - ca frumos vizual pentru aceste arte.

In finalul marei prolegomene, autorul ajunge la o definire proprie a anamorfozei muzicale (citez) : "două sau mai multe structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional fără a constitui un "colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun".

Principiul componistic astfel definit l-a condus pe autor să-l folosească - în mod special - într-un cvartet de coarde intitulat "Anamorphose" lucrare distinsă cu premiul I la un concurs internațional de compoziție din Olanda.

Intrând în miezul problematicii, lucrarea expune idei de esență în materie, începând chiar cu primul capitol dedicat anamorfozelor psalmodice din spațiul ebraic originar, cu referire la viața religioasă a poporului israelian, subliniindu-se rolul deosebit de acesta acordat muzicii, într-un concept vetero-testamentar, ca punte între sacru și profan.

De aici a pornit în lume - peste timpuri - influența psalmilor în sfera culturii muzicale universale, proiecții anamorfotice psaltice subzistând până și în folclorul românesc - în special în colinde - dar și în domeniul creației culte națională și universală, mergând până la cea modernă.

Un spațiu important este rezervat în acest capitol sistemului modal caracteristic culturii muzicale ebraice, ilustrând o artă specifică și originală de o profundă și tulburătoare expresivitate.

Cu aceasta autorul a creat premizele pentru a aborda tema principală a lucrării : anamorfoza cântului paleo-creștin în lumina

./.

scrierilor neo-testamentare cu trăsăturile sale generale provenind din :

- importanța excepțională acordată artei muzicale în cadrul Sfintei Liturghii pe un concept de esență vocală ;

- promovarea frumosului spiritual estetic ;

- modalismul specific pe o ritmică simetrică, uniformă.

Intr-un proces de analize sistematice, autorul tratează apoi, în detaliu, raportul anamorfotic Orient/Occident în evoluția artei sunetelor din primele opt secole după Hristos, care delimitează ceea ce se cunoaşte sub numele de <u>epoca patristică</u>.

Teza ilustrează acum - prin numeroase exemple muzicale şi tabele sinoptice - izvoarele, punctele de sincronie, dar şi diferențierile formale specifice care au impus dezvoltări paralele între Răsăritul şi Apusul creştin, şi totuşi convergente în finalitatea lor spirituală.

Un spațiu larg a fost rezervat în lucrare tratării dimensiunii metro-ritmice a muzicii creştine, invocându-se prozodia latină ce stă la baza acesteia, cu ale sale forme structurale mergând de la cele simple - binare şi ternare -, până la cele de tipul pentametric şi hexametric, sau la cele ale distihului elegiac şi ale versurilor logoedice de mixtură.

Se face, în acest punct al discuțiilor, o trimitere fericită de rezonare directă a ritmurilor antice în universul folcloric românesc ceea ce constituie încă o dovadă a spiritualității noastre milenare.

Se analizează, de asemenea, procesul general al translării metro-ritmice din zona poetică în cea muzicală determinând - printre altele - şi structurile formale în creația universală simfonică, vocal-simfonică şi cea în genul liric.

Acest amplu şi complex fenomen se datorează în primul rând - după cum demonstrează autorul - tradiției creştine care a preluat şi a reformulat - într-un autentic proces anamorfotic - elemente ale culturii antice greco-romane prin contribuția unor mari personalități eclesiastice ale epocii patristice.

Intr-un capitol special (IV) se investighează apoi o serie de modalități de proiectare anamorfotică a preceptelor muzicale patristice în perspectiva actuală a artei sunetelor, generând sis-

REFERAT

Lucrarea de doctorat a D-lui Şerban Nichifor, intitulată "Anamorfoza sacrului în muzică", are o valoare remarcabilă prin abordarea relaţiei dintre religie şi muzică. Intr-o lume secularizată, dominată de tehnologie, în care omul pare să se orienteze mai mult către valorile materiale, lucrarea amintită pledează pentru o întoarcere a muzicii la izvoarele ei sacre, ca să poată astfel contribui la renaşterea spirituală şi morală a fiinţei umane. Pe parcursul lucrării, autorul face dovada unei temeinice pregătiri atât din punct de vedere muzical, cât şi din punct de vedere teologic. Dar, ca orice lucrare originală, care se aventurează pe un teren mai puţin bătătorit, cel puţin la noi în ţară, în decursul ultimelor decenii, ea are atât părţi extrem de valoroase, care pot contribui la edificarea celor interesaţi, cât şi unele aspecte care pot fi îmbunătăţite.

Făcând această afirmaţie, ne gândim la faptul că teza de doctorat a D-lui Şerban Nichifor scoate foarte bine în relief relaţia dintre muzică şi religie în general, dar pune mai puţin accent pe impactul pe care îl pot avea asupra muzicii diferitele concepţii religioase sau teologice, din trecut sau prezent. Religia - înţeleasă ca fenomen universal - este o concepţie

abstractă pe care n-o poţi întâlni în realitate.
În realitate, întâlneşti doar religia care se manifestă sub forme diferite, cum ar fi cea monoteistă, sau panteistă, deistă, sau panenteistă. Pentru a scoate în evidenţă influenţa profundă pe care amintitele concepţii religioase o au asupra muzicii, vom insista puţin în prezentarea fiecareia dintre ele.

— Intr-o concepţie panteistă, cum ar fi cea budistă, sau cea hinduistă, sau multe dintre curentele contemporane, muzica tinde prin caracterul ei de melopee - ritmic şi tărăgănat - să-i dea omului posibilitatea să se interfereze în câmpul vibraţiilor cosmice - ca să poată astfel să se dizolve în realitatea impersonală a Marelui Tot, în Nirvana. Astfel, sistemul panteist, întemeiat pe confuzia dintre Divinitate şi lume - fiindcă ignoră caracterul personal al lui Dumnezeu - se foloseşte de muzică pentru a-l antrena pe om în procesul de depersonalizare a fiinţei sale, să-i anuleze libertatea şi să-l facă astfel să depindă integral de legile naturale ale cosmosului. Aşa se întâmpla, de pildă, şi în tragedia antică greacă, unde orice aspiraţie spre libertate a fiinţei umane era strivită de legile implacabile ale universului.

— Intr-o concepţie deistă, care se situează la polul opus al concepţiei panteiste - fiindcă Divinitatea este de această dată izolată în maiestatea transcendenţei, departe de a se mai confunda cu cosmosul -, muzica este orientată spre concertele mărete şi grandioase de orgă, sau spre concerte simfonice tot atât de mărete şi grandioase, deoarece scopul acestei concepţii este acela de a impresiona şi domina omul. Dacă, într-o concepţie panteistă, omul pare să fie scufundat în masa anonimă a Marelui Tot, în deism omul este ridicat în mod

./.

individualist deasupra celorlalți - uneori atât de mult, încât s-a produs chiar o gravă deviere de la hristocentrismul originar, bazat pe Revelația dumnezeiască, la o viziune antropocentristă eminamente profanatoare. Sau, dacă din opoziție față de deism, omul se închide în ordinea imanentă a lumii și se secularizează, așa cum se poate vedea astăzi, atunci el poate progresa din punct de vedere tehnologic, dar din punct de vedere subiectiv el începe să facă experiența vidului spiritual, sau a neantului, cum spunea Sartre spre exemplu. În acest caz, muzica ia o turnură depresivă, fiindcă omul se simte cotropit de spaime și forțe iraționale subiective, pe care nu le mai poate controla. Astfel, deismul și secularismul sunt două aspecte ale aceleiași realități, ale crizei profunde (de sorginte materialistă, iluministă) cu care se confruntă astăzi cultura europeană.

— În fine, am dori să mai subliniem că într-o concepție panenteistă se evidențiază prezența lui Dumnezeu în creație, nu cu Ființa (fiindcă în acest caz s-ar cădea în panteism), ci cu lucrarea sau energia divină, necreată. Pe această cale se reliefează taina sau misterul ce există în inima universului, prin care Dumnezeu rămâne atât exterior cosmosului, dar și interior lui. Aici muzica caută să dea aripi sufletului, pentru a se ridica spre noblețea cea de sus - adică, din chip al lui Dumnezeu să tindă spre asemănarea cu Dumnezeu, Cel Unul în Ființă și întreit în Persoanele ce formează Sfânta Treime, ca model al supremei comuniuni. Așadar, departe de orice dizolvare impersonală a omului, sau de strivirea acestuia sub grandoarea maiestății Divine, omul este astfel chemat de Biserica Ortodoxă să se afirme ca persoană animată de dorința omeniei și a comuniunii.

./.

În viziunea ortodoxă - eminamente pnevmatologică (acest aspect esențial marcând și marea diferență dintre cultura răsăriteană și cea apuseană) -, muzica este pusă în seviciul transfigurării omului în Hristos și Biserică, prin Duhul Sfânt. De aceea, muzica din Biserica Ortodoxă este numai muzică vocală - și nu instrumentală. E adevărat că și muzica instrumentală poate crea dispoziții religioase, dar (din cauza faptului) că nu e cântată de glas - prin care sufletul participă direct la actul adorării -, ci executată de instrumente, ea pare ceva exterior și seamănă cu un excitant artificial al evlaviei. În Ortodoxie, actul adorării este atât de intim și de personal, încât interpunerea instrumentelor muzicale ar înstrăina această trainică intimitate. O liturghie catolică, o missă susținută de orgă sau de orchestră, are măreție teatrală, dar nu are intimitate. O liturghie ortodoxă, cântată exlusiv vocal,e un torent de evlavie fierbinte, ca sufletul din care izvorăște. Acesta este unul dintre motivele pentru care, într-o lume care se decreștinează, sau care pretinde că trăiește într-o epocă "post-creștină", Ortodoxia a reușit până acum să păstreze credința în popor și poporul să rămână religios !
Așa se explică și motivul pentru care numeroși teologi occidentali, dintre cei mai cunoscuți, încearcă să depășească deismul culturii apusene (care separă pe om de Dumnezeu și se află la baza "pozitivismului științific") tocmai prin accentul pe care îl pun pe panenteismul ortodox.

Ar mai fi multe altele de spus, dar ne oprim aici cu speranța că aceste considerații vor conferi tezei de doctorat a D-lui Șerban Nichifor un plus de strălucire, fiindcă prin esența ei această teză rămâne o lucrare unică și originală.

Preot Prof.univ. Dr. DUMITRU GH. POPESCU
Decanul Facultății de Teologie a Universității din București

26-III-94

R E F E R A T

asupra tezei de doctorat elaborate de lect.univ.Serban Nichifor cu titlul : "Anamorfoza sacrului în muzică", sub îndrumarea prof.univ.dr. Victor Giuleanu

Subiectul cît și tratarea lui în cadrul tezei lui Serban Nichifor denotă existența unui cîmp de preocupări ce acoperă multiple registre ale gîndirii și practicii muzicale. Acest evantai își datorează existența în mod evident dorinței autorului de a arăta implicarea problematicii teologice și a atributelor muzicii sacre în planul tradițiilor diverse , inclusiv ale artei componistice. Legătura dintre domenii aparent îndepărtate se realizează prin conceptul de anamorfoză (care în zilele noastre este legat de așa-zisele transformări topologice). Premizele unificării teoretice și practice din care rezultă în cele din urmă validitatea demersului întreprins de Serban Nichifor se află chiar în calitatea sa de compozitor, capabil să cuprindă în cursul actului de creație toată gama aspectelor dezbătute, prevalându-se deci și de teza beethoveniană, după care muzica este revelație, mai presus de explicațiile rostite prin cuvinte. Pentru că într-o teză de doctorat explicațiile sînt totuși indispensabile, iar roadele activității artistice trebuie să accepte și transpoziția în forme lingvistice, este necesar să observăm relevanța conceptului ales de autor pentru a-și demonstra competența.

In cercetarea lingvistică s-a impus cu evidență distincția născută din studiul afaziilor, adică a tendințelor de absolutizare a uneia din cele două axe complementare ale comportamentului lingvistic : selecția și combinația. Afazia metaforică, adică promovarea exclusivă a cuvîntului cheie care iradiază difuz un cîmp de semnificații globale, făcând inutile propozițiile și afazia metonimică, cea care aliniază în mod riguros gramatical funcții sau atribute ale subiectului, arătînd însă imposibilitatea găsirii unui echivalent mai concis, reprezintă manifestări ale inhibării sau chiar suprimării

./.

unuia dintre cele două mecanisme complementare ale limbajului. Caracterul intraductibil al operei de artă aflată la mijloc între cugetarea ideală și existența materială, cum o consideră Hegel, face ca accesibile în mod direct comentariului verbal în exegeza stilistică-să fie pe de o parte existența metaforelor obsedante la care se referea psihocritica lui Mauron, pe de alta a tehnicilor sau a gramaticilor de predilecție. Este limpede însă că atât unul cît și celălalt, nu ajung să clarifice natura operei propriu-zise și tocmai de aceea Beethoven, întrebat asupra tîlcurilor muzicii sale, prefera să răspundă executând-o a doua oară.

In teza lui Serban Nichifor, care propune studiul interferenței dintre două planuri extreme ale trăirii muzicii, unul dotat cu atributele eternității și altul cu cele ale modernității, anamorfoza funcționează ca un liant, ca o notă comună modulată în toate cele trei perspective principale; anamorfoza are, evident, valențe metaforice atunci cînd autorul o situează în orizontul sacrului și al idealului, ca o extrapolare și obiectivare a unui focar personal de intuiții și inspirații. Are trăsături metonimice, atunci cînd în capitolul dedicat modurilor glisante , anamorfoza devine o tehnică de lucru cu efecte imediat perceptibile în planul transformărilor materiei sonore și ar putea constitui o topologie muzicală suigeneris. In sfîrșit, aspiră la virtuți revelatorii, prin confluența celor două planuri atunci cînd Serban Nichifor se referă la trandiții artistice și opere finite, fie că sînt ale sale proprii fie ale altora.

Intre anamorfoza care reflectă de fapt zvîrcolirile de șarpe ale materiei abandonate de harul divin și incapabilă să-și depășească statutul și anamorfoza din sfera luminii și al spiritului veșnic creator și insondabil în profunzimile cuvîntului aflat la Dumnezeu, Serban Nichifor ne sugerează o perspectivă mediatoare, capabilă să clarifice misiunea culturii și a faptelor de cultură personalizate pe deasupra a ceea ce constituie muzica de cult, în calitatea ei de intermediar al dialogului dintre om și divinitate.

Intre ideea expulzării disonanțelor și chiar și a instrumentului promovate de tradiția muzicii sacre și tendința emancipării ostentative a disonanței, exaltată pînă la paroxism de componistica de avangardă, există o poziție ireconciliabilă care, în cazul unei opțiuni categorice ar face aproppe imposibilă manifestarea creativității la nivel individual în sînul culturii.

. / .

R E F E R A T

privind teza de doctorat intitulată ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA. Autor, SERBAN NICHIFOR, lector universitar la Academia de Muzică-Bucureşti

După cunoştinţele mele, domnul Şerban Nichifor este primul compozitor român care a abordat creaţia muzicală din perspectiva anamorfozei. Este, de asemeni, tot după cunoştinţele mele, primul şi singurul muzician român care a studiat şi a explicat - încă din anul 1980, la Darmstadt - datele esenţiale ale anamorfozei cu aplicaţii originale la arta sunetelor (vezi studiul: Aplications sonores de l'idée d'anamorphose), revenind apoi asupra ideii de anamorfoză sonoră în anul 1982, în conferinţele ţinute la universităţi din S.U.A. şi în anul 1985, la Bucureşti, când rezultatele cercetărilor sale de până atunci au fost publicate în revista Muzica, nr.6, a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

Revigorând aceste premize, extinzându-şi cercetările şi în zonele filozofiei creştine, Şerban Nichifor îşi cantonează cercetarea în sferele sacrului, folosind muzica - într-o viziune proprie - ca argument definitoriu al raportului transcedental dintre sunetele muzicale şi divinitate, privind totul din perspectiva celor mai semnificative cuceriri ale cunoaşterii teologice şi ale componisticii muzicale universale, realizând astfel prezenta teză de doctorat.

Este evidentă în lucrare ideea translării principiilor anamorfozei în sensul de deformare dispersică şi de re-formare, de re-ansamblare structurală într-o nouă entitate a compoziţiei pornind - după cum notează autorul - de la cel puţin un element constitutiv în vederea obţinerii unui obiect artistic calitativ superior, o operă inteligibilă, privită dintr-un anumit unghi de vedere şi punerea în ecuaţie a sferei sacrului (în sensul de divinitate = Dumnezeu) cu revelaţia artistică (în sensul de inspiraţie în creaţia muzicală) ce îşi găseşte motivaţia şi materializarea în excursul muzicologic respectiv.

./.



ACADEMIA
DE
MUZICĂ

BUCUREŞTI

Strada Ştirbei Vodă nr. 33
79551 Bucureşti, sector 1
ROMÂNIA
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96
Fax: 40.0 6.15.83.96

R E F E R A T

Teza de doctorat a d-lui SERBAN NICHIFOR cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică" abordează o sferă tematică de un interes aparte. Ancorată în egală măsură în domeniile atât de diferite aparent, cel al analizei structurii muzicale şi cel al unei semiotici de largă suprafaţă, lucrarea aduce relevante date, argumente, puncte noi de vedere. Ea conturează bazele unei aprecieri de ansamblu asupra temei , punând în relaţie factori structurali, istorici, stilistici, semantici.

Problema-cheie, ethosul muzical spiritual este privit în tratarea tezei nu ca un ansamblu de elemente fixe, ci drept o funcţionalitate, un proces transformaţional, cu o determinantă temporală decisivă.

Consider că lucrarea aduce o contribuţie remarcabilă la mai buna înţelegere a sensului şi mijloacelor prin care muzica sacră devine un înalt vehicol spiritual.

Prof.univ.PETRE LEFTERESCU

5.V.1994
gi/ 3 ex.

[illegible]

București

Referat asupra tezei de doctorat a
candidatului lector univ. Șerban Nichifor
Academia de muzică din București

Am primit cu mare plăcere rezumatul proiectului-teză:
„Anamorfoza sacrului în muzică", pentru a ne pronunța
asupra conținutului.

1. Lucrarea o consider unicat în istoriografia de specialitate și o încercare a vremii noastre de a readuce în cultura muzicală ceea ce este peren și românesc;

2. Candidatul se mișcă ușor în creațiile muzicale ale vechilor religii opinându-se ca un specialist asupra cântului organizat în Vechiul și Noul Testament. Este sesizat faptul de inspirație și de continuitate în arta muzicală, limbaj comun lumii monoteiste și politeiste. Se insistă, cum era firesc, asupra Psalmilor și metrica lor, imne rămase în cântul creștin până astăzi.

[illegible] muzica să se impună odată cu dogma.

4. Foarte bine sesizează autorul și abaterile de la dreapta credință care au fost, în același timp, crearea unor recitative străine cultului creștin, imne eretice. Ca specialist, candidatul la titlul de doctor stăruie și analizează: spațiul modal și formele muzicale, anamorfozele timpului muzical, modale, rituale creștine etc. (Cap. IV), dovedind acribie și stabilitate teologică.

5. Cel mai interesant capitol este acela al „Liturghiei cosmice". Pentru ortodoxie titulatura este improprie, pentru că Liturghia se săvârșește numai pe pământ, altfel nu s-ar fi întrupat Fiul lui Dumnezeu, Mesia cel așteptat, însă participă lumea spirituală. Așa trebuia precizat. De acum, „tipul sacru" este convertit și prin muzică în tipul tainic și sfânt având model pe Hristos. Poate, în eventualitatea publicării tezei, n-ar fi rău ca cele patru părți (ABCD) ale cap. V să fie reformulate liturgic creștin.

6. Lucrarea atinge și o sensibilitate ecumenică a zilelor noastre prin postfața: „Opus Dei", care încearcă timid să ajungă la „imagini arhetipale".

În concluzie, lucrarea este meritorie, munca autorului se vede răsplătită prin realizare, talentul său se dovedește prin reușita, insistența și cercetarea se validează. Întreaga lucrare este o prapodie reușită pătrunsă de spiritul cercetării și neabaterii de la adevăr și seriozitate. A triumfat specialistul și teologul sub supravegherea încercatului didascal Prof. univ. dr. Victor Giuleanu.

Prof. dr. Petru Dava
Facultatea de Teologie

15 Aprilie 1994
București

Referat asupra tezei de doctorat a candidatului lector univ. Șerban Nichifor
Academia de muzică din București

Am primit cu mare plăcere rezumatul proiectului-teză:

Anamorfoza sacrului în muzică, pentru a ne pronunța asupra conținutului:

1. Lucrarea o consider unicat în istoriografia de specialitate și o încercare a vremii noastre de a readuce în cultura muzicală ceea ce este peren și românesc;

2. Candidatul se mișcă ușor în creațiile muzicale ale vechilor religii opinându-se ca un specialist asupra cultului organizat în Vechiul și Noul Testament. Este sesizat faptul de inspirație și de continuitate în arta muzicală, limbaj comun lumii monoteiste și politeiste. Se insistă, cum era firesc, asupra Psalmilor și metrica lor, imne rămase în cultul creștin până astăzi.

3. Din muzica „psalmodică" s-a modelat muzica psaltică (isonică și armonică) și apoi „etosul muzical creștin". Școlile catehetice până la Universitatea din Constantinopol (450) au avut comun textul și melodia, ca apoi în epoca patristică muzica să se impună odată cu dogma.

4. Foarte bine sesizează autorul și abaterile de la dreapta credință care au fost, în același timp, crearea unor recitative străine cultului creștin, imne eretice. Ca specialist, candidatul la titlul de doctor stăruie și analizează: spațiul modal și formele muzicale, anamorfozele timpului muzical, modale, rituale creștine etc. (Cap. IV), dovedind acribie și stabilitate teologică.

5. Cel mai interesant capitol este acela al „liturghiei cosmice". Pentru ortodocși titulatura este improprie, pentru că liturghia se săvârșește numai pe pământ, altfel nu s-ar fi întrupat Fiul lui Dumnezeu, Mesia cel așteptat, însă participă lumea spirituală. Așa trebuia precizat. De aceea, „tipul sacru" este convertit și prin muzică în tipul tainic și sfânt având model pe Hristos. Poate, în eventualitatea publicării tezei, n-ar fi rău ca cele patru părți (ABCD) ale cap. V să fie reformulate liturgic creștin.

6. Lucrarea atinge și o sensibilitate ecumenică a zilelor noastre prin postfața: „Opus Dei", care încearcă timid să ajungă la „imagini arhetipale".

În concluzie, lucrarea este meritorie, munca autorului se vede răsplătită prin realizare, talentul său se dovedește prin reușită, insistența și cercetarea se validează. Întreaga lucrare este o prezentare reușită susținută de spiritul cercetării și neabaterii de la adevăr și seriozitate. A triumfat specialistul și teologul sub supravegherea îndrumătorului didascal al Prof. univ. dr. Vict. Giuleanu — Prof. dr. Petru David

" ANAMORFOZA SACRULUI ÎN MUZICĂ "

Referat

de

Viorel Cosma

Tema abordată de compozitorul Serban Nichifor în teza sa de doctorat are un dublu avantaj: 1) este inedită în muzicologia românească şi universală 2). propune o deschidere originală şi în creaţia religioasă (pe lângă cea laică).

Autorul demonstrează o aprofundare teoretică serioară, multilaterală, cu exemple credibile pentru orice iubitor al inovaţiilor în muzică. S-ar părea că Serban Nichifor ar deţine şi o prioritate internaţională prin aplicarea anamorfozei la domeniul sacru.

Lucrarea este bine structurată teoretic, cu suficiente argumente ştiinţifice credibile şi cred că va obţine - după publicarea ei - o recunoaştere de prestigiu internaţional.

Cred de asemenea că investigaţiile în domeniul tradiţiei creştine constituie un alt element original al tezei, fiindcă aplicarea teoriei ar aduce servicii muzicii româneşti.

De asemenea ~~xxxxxxxxxxx~~ cercetarea lui Şerban Nichifor asupra lucrărilor de fenomenologie românească (S.Celibidache, V.Giuleanu) merită a fi menţionate în mod special.

Ţinând seama că sfera sacrului operează cu elemente subiective, greu controlabile uneori, nu mă pot pronunţa asupra afirmaţiilor legate de "creştinismul cosmic", de pildă.

In concluzie:

Serban Nichifor îndrăzneşte să atace un teritoriu virgin în arta sunetelor care merită atenţie şi susţinere publică. Argumentele teoretice pe care le prezintă în lucrare conving pe cititor şi demonstrează o cercetare serioasă, pasionată a autorului. Recomand cu căldută promovarea tezei de doctorat.

Viorel Cosma

Bucureşti, 10 IV 1994

---.---

R E F E R A T

Cuprinsul disertaţiei de doctorat "Anamorfoza sacrului în muzică" de Lect.univ, Şerban Nichifor, prezentat în rezumat, vădeşte o bogată informaţie de ordin istoric şi teoretic, în măsură să susţină noutatea şi originalitatea temei dezbătute. De asemenea merită relevată în mod deosebit abordarea domeniului sacru al artei sonore, care în contextul cunoaşterii ştiinţifice contemporane poate aduce cele mai valoroase contribuţii în identificarea esenţelor fenomenului studiat. Acestea condiţionează cunoaşterea intensiunii şi extensiunii noţiunii de anamorfoză.

In perspectiva istorică este binevenită aprofundarea paralelă a antichităţii antice greceşti şi ebraice. Aceasta din urmă prin sursele sale arhaice permite implicarea în studiu a vechii culturi mesopotamiene, obiect al unor recente cercetări muzicologice. Cît priveşte antichitatea greco-romană, relevăm apelul atît la "sistima teleyon" cît şi la genurile diatoic, cromatic şi enarmonic, deoarece acestea împreună cu "sistima ellaton", deschid orizontul infinit al seriilor armonice, cel puţin prin numerele 7 şi 11 (Sib, şi Fa♯) ale acestora.

Cele de mai sus sînt doar cîteva, succinte, aspecte relevante, ale unei ample cercetări care prin bogăţia documentării, originalitatea demersului şi aplicarea pragmatică în compoziţii proprii a principiilor studiate, adevărată "poïesis", justifică acordarea titlului academic de doctor în muzicologie.

Cluj, 11.IV.1994

prof.dr.Romeo Ghircoiaşiu

VICTOR BÎRLĂDEANU

Un punct de vedere despre teza de doctorat a lui Şerban Nichifor "Anamorfoze sacrului în muzică"

Nefiind muzicolog de profesie, ci doar un iubitor împătimit al artei sunetelor, nu-mi pot exprima o opinie de specialist cu privire la teza de doctorat supusă azi judecăţii. Ceea ce pot afirma, cu, cred eu, deplină îndreptăţire, este că lucrarea lui Şerban Nichifor impresionează prin bogăţia şi profunzimea documentării, atît în domeniul esteticii generale, cît şi în domeniul aplicaţiilor concrete ale tezelor susţinute de autor. Şerban Nichifor reuşeşte să fie convingător, sprijinindu-şi ideile pe stîlpii solizi ai unei gîndiri estetice bine conturate şi ai unei practici componistice marcate prin preţuite realizări.

In calitate de cercetător al ontologiei şi esteticii iudaice, vreau să spun cîteva cuvinte despre capitolul dedicat de Şerban Nichifor anamorfozelor psalmodice în spaţiul ebraic originar. Vădind o cunoaştere aprofundată a temei dezbătute, autorul face să se simtă, prin transparenţa rîndurilor sale, nu numai rigida pătrundere a subiectului, ci mai ales trăirea lui autentică. De altminteri, pot sta mărturie eu însumi pentru consonanţa creaţiei nichiforiene cu tematica iudaică. In oratoriul compus de el pe versurile mele, "Remember", în 1988, consacrat Holocaustului din Ardealul de nord ocupat, între 1940-44, de horthyste-salaszisti, răsună tragice intonaţii ebraice. Iar în opera noastră comună "Challenger", dedicată catastrofei navei cosmice cu acelaş nume, Nichifor a anamorfozat măiestru atît ruga specifică iudaismului "Şema Israel", cît şi rugăciunea ecumenic creştină "Tatăl nostru". E semnificativ, desigur, şi, aş zice, concomitent simbolic.

Victor Bîrlădeanu

Bucureşti, 3 mai 1994

"Anamorfoza Sacrului în muzică" - teza de doctorat a D-lui Lector univ. Şerban Nichifor analizează dintr-o perspectivă anamorfotică relaţia religiei creştine cu muzica, insistând asupra unor aspecte ce relevă raportul de interdependenţă dintre raţiune şi inspiraţie, cu aplicare directă în domeniile creaţiei şi interpretării muzicale. În acest sens, menţionez importanţa deosebită a cultivării acelei stări de trăire artistică, ca factor determinant în opera de re-creare a discursului muzical în cadrul atât de complexului act interpretativ, ce se realizează în mod ideal tocmai prin comuniunea - într-un flux spiritual unitar - a obiectului sonor, care trebuie să fie cunoscut şi a subiectului, care trebuie să cunoască în profunzime datele constitutive ale mesajului artistic.

Profesor universitar Ion Cheptea

Bucureşti

28 Aprilie 1994

R E F E R A T

Apreciez teza de doctorat cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică" a lect.univ. Serban Nichifor, ca un act temerar în domeniu, motivat printr-o evidentă înclinaţie a autorului spre sfera relaţiei sacru-profan, spre analiza sensurilor noţiunii în arta sunetelor, în dezvoltarea de-a lungul veacurilor a acestui principiu universal, susţinând în acest sens adeziunea la lucrarea sus-menţionată.-

Prof.univ. DAN CUMPATA

Academia de Muzică din Bucureşti

Bucureşti,

4 mai 1994

AG/3 ex.

"ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA"

- Teză de doctorat a lect.univ.
ŞERBAN NICHIFOR

Teza de doctorat a domnului lect.univ.Serban Nichifor se distinge printr-o bogată informaţie bibliografică şi un studiu lărgit al literaturii religioase pe care o are în vedere. Sub acest raport, teza abundă în referiri la texte de bază ale domeniului şi - mai ales - muzicale, unde se plasează cu precădere interesul personal al autorului şi originalitatea cercetării întreprinse.

Ceea ce mi se pare deosebire interesant în abordarea ca atare a temei sunt referirile privind originea şi evoluţia ideii de anamorfoză în gândirea şi practica culturală şi religioasă multimilenară a tradiţiei - ebraice, greceşti şi creştine - după cum ne-o revelează textele la care se referă autorul şi - în prezent - modul personal în care acesta pune problema azi.

Ideea de anamorfoză, domnul Serban Nichifor a tratat-o atât teoretic cât şi compoziţional în repetate rânduri atât în articole şi conferinţe, cât şi - mai ales - în majoritatea lucrărilor sale.

Faptul că acesta o descoperă în unele principii de bază ale religiei şi în dialectica dintre sacru şi profan - cu multitudinea de forme sub care ea apare - mi se pare o întreprindere în egală măsură temerară şi edificatoare totodată.

In orice caz, teza reprezintă un punct de vedere original şi foarte personal legat de întreaga evoluţie artistic-creatoare a autorului şi o incursiune într-o literatură de specialitate de maxim interes atât pentru muzicieni, cât şi pentru cercetătorii teologi.

Ca atare, sunt de acord să i se acorde titlul de doctor în muzicologie.-

Conf.univ.dr.NICOLAE BRÎNDUŞ

AG/3 ex.
4.05.1994

Teza de doctorat elaborată de lect. univ. Serban Nichifor propune o temă de cercetare incitantă şi originală - "Anamorfoza sacrului în muzică". Domeniu interdisciplinar, necesitînd o informare extrem de complexă , zona de investigare dezvăluie cîteva stadii în evoluţia ideilor, de la contemplarea şi definirea perimetrului la descifrearea multiplelor conexiuni ale principiului Anamorfozei cu arta şi, în special, cu muzica, de-a lungul istoriei culturii. Fără a avea specializarea necesară pătrunderii tuturor observaţiilor analitice, lectorul lucrării poate reţine interesul de excepţie al temei propuse şi poate descoperi drumul deschis în evoluţia unor idei ce există, chiar la nivelul presupunerilor . Autorul îşi îndreaptă cercetarea spre cunoaştere şi analiză, solicitînd lectorului o extinsă cercetare în vederea unei posibile familiarizări cu tot ceea ce presupune preluarea Anamorfozei ca sistem filosofic şi estetic. Serban Nichifor reuşeşte, în demersul său, să parcurgă evolutiv viaţa acestui domeniu, ajungînd în finalul demonstraţiei sale să aducă mai mult decît o contribuţie la nivel de constatare, prin felul în care, în ~~finalul~~ concluziile lucrării , pledează pentru integrarea Anamorfozei printre sistemele de creaţie muzicală, cu aplicaţie în propriile elaborări componistice. Cumularea tuturor contribuţiilor ştiinţifice, estetice şi aplicative are drept rezultat o Teză de doctorat cu reale vituţi informative şi creatoare, ceea ce defineşte perimetrul unei activităţi menite a justifica deplin acordarea titlului de Doctor în muzicologie.

prof. univ. dr. Grigore Constantinescu

VIRGIL CÂNDEA
COCORA 8
70 262 · BUCUREŞTI 9

23 aprilie 1994

A P R E C I E R I

asupra tezei de doctorat a domnului lector universitar
Şerban Nichifor

O cultură în care muzica sacră medievală şi modernă ocupă un loc privilegiat,cultura românească,s-a bucurat în epoca sa contemporană de contribuţii relativ puţine şi îndeosebi morfologice la istoria melurgiei creştine,cum apare şi din bibliografia tezei de doctorat a d-lui lector universitar Şerban Nichifor,<u>Anamorfoza sacrului în muzică</u>.

Nu au fost îndrăznite până acum lucrări de ansamblu şi de profunzime,de reflecţie muzicală dar şi teologică,privind o temă atât de generoasă ca cea de faţă.

Teza d-lui Nichifor ni se pare,sub acest raport,un remarcabil început.Răspândirea ei în orginal,dar deopotrivă în limbi de circulaţie internaţională,va contribui la îmbogăţirea universului spiritual al intelectualilor de la noi şi din alte câmpuri de cultură. Prin muzica sacră,de multe secole,românii au manifestat un mod propriu de expresie teologică şi de creaţie artistică.In ultimele decenii,savanţi de seamă şi cercetători devotaţi (cităm selectiv pe părintele I.D.Petrescu,Anne Pennington,Gh.Ciobanu,Titus Moisescu, Sebastian Barbu Bucur,pr.Panţâru ş.a.) au încercat să acrediteze pe plan mondial această dimensiune a culturii româneşti.Teza d-lui Nichifor se adaugă acum,convingător, acestor eforturi.

Apreciind partea de pură specialitate muzicologică a tezei, erudită,metodică,autoritară,reflecţia teologului şi a istoricului ideilor este stimulată îndeosebi de capitolele privind aspectele

./.

mai puțin aprofundate până acum ale funcțiunilor spirituale ale muzicii. Cu rare excepții, melurgia sacră este și azi studiată de specialiști eminenți ca expresie particulară, sub raport istoric, a muzicii universale, dar mai puțin ca resort intelectual superior și ca instrument al tehnicilor spirituale de îndumnezeire, de transfigurare a omului. D-l Șerban Nichifor deschide, în aceste direcții, rodnice perspective care, suntem siguri, vor incita viitoare eforturi ale cititorilor și cercetătorilor sensibili la acest domeniu privilegiat al muzicologiei.

Considerațiile autorului tezei despre "Liturgia cosmică", "Musica coelestis", "funcțiunea contemplativă a muzicii", "anamneza Sacrului prin muzică" sunt noi în literatura noastră științifică, dar și în scrisul nostru artistic și mai ales cultural și duhovnicesc căruia i se rezervă în ultimii ani un loc însemnat, dar nu suficient onorat prin calitate, în publicistica românească.

Este evident că prin demers, informație amplă, demonstrație de stăpânire a surselor și capacitatea analizării unui fenomen atât de special al culturii universale, lucrarea d-lui Nichifor își justifică în mod eminent acordarea titlului de doctor în muzicologie.

Aprecierile noastre pentru autor și teza sa au, însă, și altă finalitate. Cum ar fi posibil ca, prin răspândirea mesajului cuprins în această carte, să fie stimulate studiile de muzicologie sacră în România și cunoașterea locului creației muzicologice românești în lume ?

V. Cândea

Acad. Virgil Cândea

Profesor la Facultatea de Teologie

a Universității din București

În teza sa de doctorat intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", Dl. Şerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din Bucuresti, şi-a propus să trateze o temă mai puţin explorată, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-crestină, ce a determinat cristalizarea, în perioada patristică, a coordonatelor fundamentale ale cântării bisericeşti, atât în Răsăritul cât si în Apusul Europei.

Reliefând specificitatea dezvoltării artei crestine de-a lungul timpului, autorul abordează fenomenologic o serie de zone interdisciplinare, situate la confluenţa teologiei şi muzicologiei, evidenţiind tocmai caracterul transcendental, apofatic al trăirii muzicale, ca experienţă duhovnicească, în acord cu scrierile unor mari gânditori ortodocşi dedicate cunoasterii stării spirituale la hotarul între apofatic si catafatic - taină şi descoperire, perceperii isihaste a energiilor necreate ce iradiază din insondabila Viaţă dumnezeiască a Prea Sfintei Treimi.

Într-o lume ameninţată de secularizare, lucrarea pledează pentru o reîntoarcere a muzicii - ca artă eminamente latreutică, cu valenţe pnevmatologice - la izvoarele ei sacre, eterne.

Preot Prof.univ.Dr. CONSTANTIN GALERIU

Bucuresti, 27 Aprilie 1994

R E F E R A T

Compozitorul Şerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din Bucureşti, s-a învrednicit să studieze în ultimii patru ani şi Teologia, urmând astfel să-şi susţină în curând şi o teză de licenţă la Catedra de Muzică bisericească, sub îndrumarea subsemnatului.

Paralel s-a înscris la doctorat în cadrul Academiei de Muzică din Bucureşti, Facultatea de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală, elaborând o teză de doctorat ce tratează "Anamorfoza Sacrului în muzică", sub conducerea venerabilului Profesor universitar doctor Victor Giuleanu, fost multă vreme Rectorul Conservatorului bucureştean.

Spirit inteligent şi iscoditor, cu o putere de muncă uluitoare, talentatul compozitor Şerban Nichifor, ale cărui lucrări muzicale s-au impus în repertoriul simfonic românesc şi universal - căci multe dintre acestea au fost premiate în ţară şi în alte centre muzicale ale lumii, cu prilejul unor festivaluri sau concursuri internaţionale - şi-a asumat o sarcină foarte grea, pe care îmi place să cred că o va duce la bun sfârşit şi va avea succesul scontat şi pe plan muzicologic.

În elaborarea acestui subiect cu tentă filosofico-teologică ce îl preocupă, ce-i drept, de mai mult timp, de mare ajutor i-au fost studiile teologice, pe care în curând şi le va încheia - sperăm din tot sufletul, cu mare succes şi cu un real folos pentru formarea complexă a unui om de cultură care priveşte lucrurile dintr-o perspectivă mult mai largă.

./.

Aceasta iese în evidenţă mai ales în capitolele ce tratează probleme de muzicologie-filologie bazate pe cunoştinţele de limbă ebraică, greacă, latină, arheologie biblică, Vechiul şi Noul Testament, teologie dogmatică şi simbolică, liturgică, patrologie, muzică bizantină, morală creştină, drept canonic, etc.

În acest sens, remarcăm - spre exemplificare - câteva titluri şi subtitluri din cele cinci capitole ale lucrării:

Capitolul I: Muzica Vechiului Testament - izvoare ale anamorfozelor psaltice; Cartea Psalmilor; Regele David şi "cetele cântăreţilor" (organizarea vieţii muzicale sacre); aspecte ale modalismului ebraic;

Capitolul II: Proiecţii ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare; grupaj tematic general al referirilor muzicologice în Noul Testament.

In aceste două capitole, autorul analizează toate noţiunile referitoare la arta sunetelor şi la organizarea vieţii muzicale şi liturgice în Vechiul şi Noul Testament.

Capitolul III: Importanţa Tradiţiei în procesul de cristalizare a ethosului muzical creştin; originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină; noţiuni fundamentale de prozodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii; muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze; modalismul creştin; ritmica psaltică, apariţia şi dezvoltarea semiografiei muzicale creştine; formele muzicii paleo-creştine.

În acest capitol, autorul scoate în relief contribuţia importantă adusă de Sfinţii Părinţi răsăriteni şi apuseni în spaţiul muzical liturgic creştin. În acest context, considerăm că ar fi fost foarte importantă şi analizarea Hexaimeronului Sfântului Vasile cel Mare.

Capitolul IV: Reformulări ale timpului, spaţiului modal şi formelor muzicale liturgice; anamorfoze rituale creştine;

Capitolul V: Liturghia cosmică - repere estetico-dogmatice ale muzicii sacre; timpul sacru şi funcţia contemplativă a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualităţii ortodoxe.

Iată, aşadar, că toate cele cinci capitole ce alcătuiesc teza de doctorat a muzicianului şi teologului Şerban Nichifor dezvoltă probleme de filosofie muzicală bazate pe cunoştinţe de teologie, liturgică, patrologie, studii biblice, muzică sacră, etc.

Astfel, lucrarea este foarte utilă nu numai pe plan totodată este şi ucenicul nostru, îi dorim din tot sufletul mult noroc în obţinerea titlului de doctor în muzicologie.

Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu

Preot Prof.univ.Dr. **NICU MOLDOVEANU**

Şeful Catedrei de Muzică bisericească
din Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă a
Universităţii din Bucureşti

Bucureşti, 21 Februarie 1994

ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA - Teză de doctorat de ŞERBAN NICHIFOR

In ansamblul formelor de manifestare a gândirii religioase, de afirmare a conştiinţei omului ca fiinţă învestită prin actul genezei cu o înaltă îndatorire morală, muzica îndeplineşte o funcţie specifică, în sincretism cu poezia sacră, cu meditaţia teologică, cu filozofia fundamentată pe credinţă, pe principiul revelaţiei divine. Elaborările proprii artei sunetelor se explică prin legităţi autonome, de ordin acustic şi având o finalitate estetică, precum şi prin profunde raporturi cu viaţa spirituală în ansamblu ce caracterizează sferele largi ale societăţii umane în devenirea sa. In acest context, muzica generată de credinţa creştină reprezintă o realitate complexă în care moştenirea unor valori de artă sacră precreştină, de filiaţie biblică precede şi se îmbogăţeşte organic cu aporturi înnoitoare venite succesiv în timp şi spaţiu ca expresie a fertilizării gândirii şi sensibilităţii de crezul care înobilează fiinţa umană după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu.

In acest dublu substrat de structură şi expresivitate specifică, relativ autonomă, şi de domeniul de complementaritate organică rezidă perenitatea artei muzicale sacre, inepuizabila ei forţă de regenerare, am spune tinereţea ei fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte. Dacă acesta este <u>fenomenul</u> pe care îl sesizăm dealungul epocilor de istorie a muzicii sacre creştine, <u>esenţa</u> este desigur tăinuită privirii imediate, constatătării concrete, palpabile. Asumându-şi considerabila trudă şi temerarul gând de a afla drumul spre explicarea vocaţiei sacre a muzicii, lectorul universitar ŞERBAN NICHIFOR propune ca Alfa şi Omega ale acestui demers principul anamorfozei, al cărui înţeles îl preia dintr-un larg spaţiu de gândire teoretică şi de elaborare creatoare, inclusiv din compoziţia proprie cu vii ecouri în viaţa europeană, pentru a-l aprofunda propriu zis în raport cu domeniul muzicii sacre. Apreciez că lucrarea realizată de autor în vederea obţinerii titlului de doctor în muzicologie constituie o admirabilă reuşită, un opus de interes

. / .

primordial în exegeza de referință, prin amploarea investigației teoretice, prin profumzimea și subtilitatea analizei. Notez totodată necesitatea complectării materialului cu idei și concretizări originale pe tema abordată cuprinse în opere elaborate în spațiul spiritual romanesc, de la Deliberatio supra hymnum trium puerorum scrisă de Girardo de Sagredo în Urbs Morisena (Banat) în perioada 1038 - 1046, până la lucrări de Nicolae Olahus, Johann Heinrich Alstedius, Petru Cercel, Antim Ivireanul etc. Există și o sferă de detalii care comportă revederea, ca de exemplu atribuirea apartenenței la Români a lui Niceta de Remesiana, afirmație nelegitimată atât din punct de vedere al timpului cat și al spațiului în care a activat ilustrul creator și eclesiast. ŞERBAN NICHIFOR.

Dr. VASILE TOMESCU

București, 5 IV.1994

In atentia
Domnului Conducător Stiintific
Profesor Universitar
dr VICTOR GIULEANU

12 aprilie 1994
Bucuresti

subsemnatul Corneliu Cezar, membru al Uniunii Compozitorilor din România si profesor asociat la Catedra de Compozitie a Academiei de Muzica din Bucuresti, urmare primirii rezumatului tezei de doctorat cu tema « Anamorfoza sacrului în muzica » de Dl. Lector Universitar Serban Nichifor, va aduc la cunostinta urmatoarele opinii:

Dl compozitor Serban Nichifor este un nume cunoscut în aria muzicala româneasca având de asemeni numeroase premii si participari muzicale în strainatate. In prezent urmeaza cursurile Facultatii de Teologie din Bucuresti. Prezenta teza de doctorat reprezinta - dupa opinia mea - o încercare de contopire într-o viziune proprie holista preocupari estetice mai vechi ale autorului si actualele cercetari impuse de învatamântul religios. Recitirea tuturor datelor istoriei muzicii în cheia « anamorfozei » intentioneaza sa atribuie acestui procedeu stilistic harisma unei legitati culturale. Este o încercare posibila desi momentan marcata mai degraba de originalitate decât de discernamânt.

Sunt prezentate astfel sub specia anamorfozei muzica vetero si neo-testamentara, prozodia si metrica latina, muzica bisericeasca în epoca patristica, timpul si spatiul modal al formelor muzicale liturgice, persepctivele "miscatoare" ale scarilor glisante, "Liturghia cosmica", timpul sacru si functia contemplativa a muzicii în lumina principiilor filocalice ale spiritualitatii ortodoxe, etc.

... « **Redus la relatia binara fundamentala Sacru/profan,** declara autorul, **acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimistilor medievali în moderna raportare a "integrarii" la "entropie") si în parapsihologia contemporana prin evidentierea subordonarii continutului material la realitatea info-energetica (manifestata prin subdomeniile bioplasmatice si fizice).** »

De asemeni autorul nu se sfieste sa afirme ca « **ideea de anamorfoza o gasim expusa înca din Antichitate, ca de pilda în teologia ebraica,** (s.n) **ce se baza pe gîndirea cabalistica în demonstrarea multitudinii modalitatilor de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin permutarea literelor componente ale tetragramei Iod-He-Vau-He».**

Lasând la o parte faptul ca "teologia ebraica" nu se putea baza pe o gândire care avea sa apara abea în sec. 12 d. Cr., în Franta, la primii cabalisti din Languedoc (v. Gershom G. Scholem, Les Origines de la Kabbale, Paris, Aubier-Montaigne, 1966) - si mai degraba inversul poate fi probat, pâna la un punct, si anume: Cabala se baza pe gândirea ebraica - dar modalitatea de a integra

Sacrul, toate muzicile de oriunde si de oricând, toate esteticile si filozofiile de oriunde si de oricând sub maruntul patronaj al unuia din nenumaratele procedee estetice, procedeul anamorfozei, poate reprezenta - dupa opinia mea - un demers evident subiectiv (eventual poetic) si prea putin unul stiintific, muzicologic. Sub impulsul unei continue "anamorfizari " ne-am putea întreba cum de A. Einstein a omis sa-si denumeasca teoria relativitatii drept "Teoria anamorfozei generalizate".

Un capitol mai putin arbitrar pare a fi "Postfata" unde gruparea într-un index de lucrari muzicale ordonate tematic dupa anumite criterii arhetipale, arhetipul uranian, solar, lunar, acvatic, lithic, teluric, etc. se apropie de o metodologie coerenta, într-un domeniu unde adesea orice incoerenta se poate pretinde providentiala.

In concluzie consider ca lucrarea Dlui prof. Serban Nichifor «Anamorfoza Sacrului în muzica» constituie o încercare de abordare a fenomenologiei muzicii pe un versant riscant, acela al supradimensionarii unei optiuni estetice proprii.

Dar orice autor îsi poate, desigur, asuma orice risc.

Cu toata consideratia,

Corneliu Cezar

1 STR. SPATARALUI, NO. 1
SECTOR 2, BUCHAREST
ROMANIA

MIRCEA CRISTESCU
Artist Emerit
Dirijor permanent al Filarmonicii
"George Enescu", București

39 AMSEL STR.
BASEL 4059
SWITZERLAND

APRECIERE

asupra tezei de doctorat ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA
de Lector universitar Șerban Nichifor

Mă obișnuisem să recunosc în Șerban Nichifor-compozitorul, inspirația, talentul remarcabil, de o autentică forță și o uluitoare varietate a invenției melodico-ritmice, alături de o excelentă structurare a materialului muzical. Acum, parcurgând docta sa teză ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA (Conducător științific, Prof.Dr.Victor Giuleanu), am avut revelația unui Șerban Nichifor-muzicolog și istoric muzical profund, cu aspirații spre exhaustivitatea documentării, sintezei și creativității de asemenea în domeniul cercetării.

Lucrarea mi se pare remarcabilă în primul rând prin tema aleasă, fascinantă ca punere în ecuație a două teritorii esențiale de spiritualitate ale omenescului : religia - expresie a Sacrului și arta muzicală - transfigurare a aceluiași Sacru. In al doilea rând, dar nu mai puțin vrednică de apreciere este seriozitatea demersului analitic-sintetic, ca și deschiderea aceasta dublă, propusă de către cercetător, asupra transcendenței, pe de o parte, și asupra a ceea ce numim "profan", pe de altă parte.

Am avut, așadar, satisfacția aleasă de a urmări, în lucrarea ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA, o abordare teoretică de excepție a istoriei muzicii din punctul de vedere al unui investigator al fenomenului muzical în devenirea sa istorică, dar și din cel al teologului preocupat de exprimarea pe care muzica o dă faptului de credință.

Expunerea și demonstrația sunt excelent structurate, bibliografia, foarte vastă, este folosită cu maximă eficacitate și ambele, sunt echilibrate de creativitatea originală a autorului.

Având în vedere valoarea deosebită a tezei, susțin acordarea titlului de DOCTOR IN MUZICOLOGIE Domnului ȘERBAN NICHIFOR.

Mircea Cristescu

București, Mai 6, 1994

APRECIERE

asupra tezei de doctorat a Domnului lector univ. Şerban Nichifor,

ANAMORFOZA SACRULUI IN MUZICA

Anamorfoza sacrului în muzică este o lucrare pe cât de erudită şi riguroasă ştiinţific, pe atât de interesantă şi de bine construită în sensul eficienţei parcursului expozitiv propus .

După prezentarea principiilor generale şi a parametrilor de bază ai anamorfozei sonore, se analizează, în diacronie, anamorfotica muzicală, de la perioada paleo-creştină, veterotestamentară, la epoca ecumenicităţii patristice ce a dus la formarea fondului muzical creştin specific şi ajungând până la aplicarea tehnicilor anamorfotice vechi în componistica universală şi românească, în contemporaneitate.

Perspectiva abordării temei este una complexă şi profundă, dat fiind că excursul se vădeşte a fi triplu : muzicologic, filosofic şi teologic. Aceste trei "paliere" ale analizei se întrepătrund şi se echilibrează perfect, astfel că lucrarea rămâne centripetă, oferind, în plus, deschideri incitante spre interdisciplinaritate.

Se remarcă ţinuta strictă în administrarea probatoriului ştiinţific (bibliografie, jalonare etimologică, contextualizare lexicală, aparat critic, în genere), ca şi retorica argumentului. Aceste caracteristici specifice demonstrează docta, desăvârşita stăpânire asupra subiectului tratat, dar şi asupra celor mai productive căi şi mijloace de abordare a sa.

Având în vedere valoarea remarcabilă a acestei teze de doctorat, susţin acordarea titlului de DOCTOR IN MUZICOLOGIE domnului lector universitar Şerban Nichifor.

Mihaela G. Cristescu

Mihaela Gafencu- Cristescu

filolog

Referat

asupra rezumatului Tezei de doctorat

a Domnului Lector univ. Şerban Nichifor,

intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică"

Într-o lume secularizată, dominată de latura tehnologică, pur materială, rolul culturii în general şi cel al muzicii în special par a fi reduse la aşa-numitele "activităţi de divertisment", marcate însă nu o dată de accentele total anti-umane, anti-fiziologice ale unor foarte mediatizate curente cu un pronunţat caracter luciferic. În acest context de profundă criză spirituală, lucrarea de doctorat a D-lui Şerban Nichifor are ca obiectiv principal tocmai reliefarea funcţiei sacre a artei sunetelor. De aceea, autorul insistă într-o investigare muzicologică a izvoarelor scripturistice, punând în evidenţă o serie de mărturii referitoare la natura revelată a muzicii şi la misiunea sacramentală a muzicienilor, ce erau, încă din vremea Regelui David, incluşi în rândul leviţilor, al preoţilor cultului mozaic. Acest edificator argument are o pondere deosebită şi în demonstraţia pe care autorul o face în sprijinul ideii de reconsiderare a artei sunetelor ca domeniu sacru, peren, menit să ofere oamenilor în primul rând una dintre căile cele mai directe de comunicare cu Dumnezeu.

Prof. univ. Octavian Saviţchi

APRECIERE

In contextul disciplinelor umaniste, muzicologie românească din ultimul sfert de veac s-a impus tot mai mult prin volume cu interpretări de rigoare științifică a fenomenului muzical și prin originalitatea punctelor de vedere. Numeroasele teze de doctorat din ultimul timp demonstrează de asemenea, cele afirmate anterior. Este evident că doctoranzii au avut posibilitatea de a-și alege subiecte fără nici o restricție; astfel au abordat cu mai mult curaj și sfera muzicii sacre. Unii cercetători s-au simțit atrași de teme concise, inspirate de muzica bizantină - știut fiind că România deține un imens tezaur de acest fel. Alți cercetători însă au abordat probleme mai generale cum este cea a sacrului și reflectarea acestuia în muzică. Este cazul compozitorului și muzicologului Serban Nichifor care prin Anamorfoza sacrului în muzică - și-a ales un subiect foarte vast și deosebit de interesant, dar în același timp de mare dificultate, din diverse puncte de vedere. Dificultățile provin din compplexitatea problematicii care este urmărită pe un spațiu de cca. 3 milenii. Bun cunoscător al legilor dialectice ale dezvoltării, autorul reușește să surprindă cu subtilitate relațiile între structurile aparent disjuncte ale sacrului muzical.

Despre muzica sacră s-au scris studii de referință mai ales în străinătate, dar și la noi lucrarea de față reprezintă, cu siguranță, o premieră absolută în muzicologia românească, nu numai prin subiect, ci mai ales prin modalitatea de abordare a acestuia și prin interpretările curajoase și originale privind muzica sacră precreștină și creștină.

In Prolegomene, autorul urmărește sensurile - începând cu timpurile Cabalei și până în deceniile 7-9 ale veacului nostru - când o pleiadă de oameni de cultură redescoperă anamorfoza și sensurile ei adânci. Este necesară menționarea contribuției compozitorului Șerban Nichifor la definirea anamorfozei sonore: "două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui - un colaj -, dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun" (pg.4-5).

./.

NE NUMBER DATE & TIME DURATION TX/RX MODE PAGE RESULTS
098115925 MAY 05 11:24 00/11 RX G3 01 ER41

Nu este lipsit de interes faptul că autorul tezei de doctorat a susţinut comunicări ştiinţifice (1980, 1982) la Darmstadt (Germania) şi la Universitatea din Michigan şi Ilinois (S.U.A.) privind această temă

Pornind de la anamorfoză autorul a definit arta sonoră drept "o punte transcedentală între sacru şi profan" (pg.4-5).

In continuare, lucrarea este structurată în cinci capitole distincte, toate urmând una şi aceeaşi problemă - fenomenul anamorfozei - prezentat pe epoci, deci ca "proces evolutiv".

In "Opus Dei" care are rol de postfaţă - autorul include un index de lucrări muzicale grupate teoretic - care permite redescoperirea arhetipurilor uranian, solar/eroic, lunar/mistic, acvatic, lithic, teluric, ritual, spaţial, temporal, mitul şi simbolul, deci "imagini arhetipale şi proiecţiile lor în muzica cultă universală şi românească".

Suntem convinşi că o lucrare ca aceasta, care urmăreşte pe parcursul a trei milenii o problemă atât de dificilă ca <u>anamorfoza sacrului</u>, va găsi o largă audienţă în rândul celor interesaţi de acest fenomen şi se va bucura de un real succes.

Prin publicarea acestei teze de doctorat, muzicologia românească se va îmbogăţi cu încă o operă valoroasă, de o deosebită originalitate.

5 mai 1994

Prof. univ.,
Vasile Spătărelu
V. Spătărelu

A P R E C I E R E

asupra tezei de doctorat a domnului lect.univ. SERBAN NICHIFOR, cu tema "Anamorfoza sacrului în muzică"

Lucrarea D-lui lect.univ. Serban Nichifor se înscrie fără nici un dubiu, prin însăși tematica abordată pe de o parte, iar pe de altă parte, prin profunzimea și vastitatea investigației științifice în domenii prea puțin abordate, în rândul lucrărilor de excepție și sper de referință pentru viitor.

Vasta (aș putea spune, neobișnuit de vastă) bibliografie conferă atât lucrării cât și autorului, calitatea de a "impune" în sensul bun al cuvântului, căci sursa cunoașterii, prin componentele ei constituie întreg eșafodajul construcției filosofico-religioase și argumentări intelectual-muzicale, filtrate în mod fericit prin prizma viziunii proprii, a convingerilor estetice și etico-religioase ale D-lui Serban Nichifor.

Domeniile paralele muzicii, investigate în lumina ideii anamorfozei (poezia, pictura, teatrul) precum și valențele permanente ale artei sunetelor cu divinul, cu sacrul, vin să întărească crezul autorului (foarte convingător de altfel).

Rolul creștinismului poporului român în regenerarea sa spirituală amintit de autor, ne duce cu gândul la oportunitatea lui actuală, la necesitatea renașterii spirituale în timpurile de azi, când suntem invadați de muzică "satanică", nocivă, demolatoare de suflete, de imagini de groază, când generația tânără este complet dezorientată din toate punctele de vedere ...

Armonia, ca unul din elementele constitutive ale muzicii, prezentată ca rezultat al armoniei cosmice apare în reala sa imagine.

In lumina celor prezentate în teză de către autor aș adăuga convingerea intimă că ceea ce numim capacitate emoțională, creatoare-artistică și în sensul interpretării, este de origină sacră, constituie har divin cu care suntem înzestrați unii din noi ...

./.

Limbajul elevat, fără a fi prețios, dar clar explicit și convingător, erudiția, capacitatea de sinteză și în general cuprinsul voluminos, denotă o foarte serioasă pregătire, un larg orizont intelectual și muzical, precum și o sensibilitate creatoare impresionantă.

Prof.univ. Modest Iftinchi,

DZ/ 3 ex.
28.04.1994

Profesor universitar doctor
Alexandru Popescu-Mihăești

Referat

asupra rezumatului tezei de doctorat „Anamorfoza sacrului în muzică", teză elaborată de către domnul profesor Șerban Nichifor în vederea obținerii titlului de doctor în muzicologie.

Este demn de subliniat de la început că tema aleasă de domnul Șerban Nichifor – ca subiect al tezei de doctorat – este extrem de interesantă, dar și deosebit de dificilă.
Dificultatea este dată atât de sfera foarte largă a problematicii cât și de faptul că necesită cercetări interdisciplinare care, de regulă, se realizează de echipe de specialiști.

Larga cultură componistică, filosofică, muzicologică, teologică etc. i-a permis autorului să se documenteze din surse variate de informație, să efectueze cercetări comparatiste, să facă numeroase analogii

și conexiuni inedite și să pună în evidență aspecte care n-au fost observate de alți cercetători.

Domnul doctorand Șerban Nichifor a dovedit prin conținutul rezumatului tezei că și-a însușit metodologia cercetării științifice și a prelucrării logistice a datelor.

Lucrarea este o cercetare de largă sferă ~~tematică~~, bogată în date, teze, idei, constatări și concluzii cu un evident caracter de inedit.

Teza îndeplinește condițiile de conținut și de redactare ca pe baza ei să i se confere domnului Șerban Nichifor titlul de DOCTOR în MUZICOLOGIE.

25 aprilie
1994

REFERAT

Teza de doctorat "Anamorfoza Sacrului în muzică", realizată de Domnul Lector univ. Şerban Nichifor sub conducerea ştiinţifică a Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, tratează problema raportului dintre Sacru şi profan în arta sunetelor, din perspectiva unei concepţii fundamentate pe teoria anamorfozelor sonore. În acest sens, anamorfoza poate fi definită - ca proces evolutiv - drept o subtilă relaţie de transformare stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte şi bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune.

Ţinînd cont de valoarea tezei de doctorat, expuse în rezumatul "Anamorfoza Sacrului în muzică" ce mi-a fost prezentat, consider că ea reprezintă un aport de excepţie adus cercetării muzicologice româneşti.

Parcurgerea unui deosebit de bogat material documentar constituie un model de cercetare util muzicienilor din toate specialităţile.

De asemenea, consider necesară şi traducerea în mai multe limbi de circulaţie internaţională a acestei lucrări, pentru prestigiul muzicii româneşti în străinătate.

PROF. UNIV. DRAGOŞ TĂNĂSESCU

CONF. UNIV. AURORA IENEI

Bucureşti, 28-IV-1994

REFERAT

Intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", teza de doctorat a D-lui Şerban Nichifor este centrată pe abordarea raportului sonor Orient/Occident în perioada patristică, ilustrând sursele, punctele de sincronie dar şi marile diferenţieri formale ce au impus dezvoltări muzicale paralele şi totuşi convergente în finalitatea lor pnevmatologică, spirituală.

Structura lucrării delimitează principalele etape ale acestui proces de cristalizare a limbajului muzical creştin, marcând originea comună a şcolilor muzicale din Răsăritul şi Apusul Europei (prin elementele de sorginte ebraică - cântul psalmodic, cel antifonic - şi păgână, în special litaniile şi imnurile greceşti), contribuţiile esenţiale ale Sfinţilor Părinţi în primele opt veacuri după Hristos (incluzând şi aspectele de factură canonică precizate în cadrul unor Sinoade Ecumenice şi locale -, ca de pildă canoanele 15 şi 17 ale sinodului local de la Laodiceea/343/, canoanele 66 şi 75 ale Sinodului VII Ecumenic de la Constantinopol/691/ şi canonul 2 al Sinodului VIII Ecumenic de la Constantinopol/787/) precum şi evoluţiile specifice de după Marea Schismă din 1054 (reliefând dezvoltarea coordonatei orizontale, monodice, în melodica bizantină, şi a celei verticale, polifonice, în cântul gregorian).

Semnalând simptomele crizei prin care trece cultura muzicală contemporană (ca efect direct al fenomenului de secularizare), autorul evidenţiază ideea primordială a caracterului eminamente revelat al muzicii creştine, fapt ce reflectă - în formele ei autentice - structura unitară, sacră, universală şi apostolică a Bisericii, ca instituţie divino-umană.

Pr. Prof. Al. I. Stan

PREOT PROF.UNIV.DR. ALEXANDRU STAN

Bucureşti, 28 Aprilie 1994

R E F E R A T

Onorată de solicitarea Rectoratului Academiei de Muzică din București de a-mi exprima aprecierile referitoare la Teza de Doctorat a Domnului lector univ. Serban Nichifor, cu tema Anamorfoza sacrului în muzică, doresc să menționez câteva aspecte.

Demersul de sondare a vestigiilor muzicale din timpuri imemoriale mi se pare din start nespus de dificil și meritoriu, ca un salt în necunoscut.

Interpretarea și relația între aceste vestigii muzicale și Divinitate constituie elementul original și chiar farmecul acestui demers îndrăzneț.

Devenirea anamorfotică a anumitor elemente, celule, arhetipuri cu încărcătură sacră - de-a lungul veacurilor până în zilele noastre - este tratată de autor cu o vervă, cu o meticulozitate științifică și o pasiune incandescentă.

Propunându-și să reliefeze valențele superioare ale muzicii, ca artă a vibrației divine, autorul insistă în analizarea spațiului și timpului muzical iudeo-creștin și greco-roman, în lumina principiului anamorfozei sonore. Astfel, sunt ilustrate o serie de elemente comune (în special modale și ritmice) de natură arhetipală, ale căror reformulări au determinat cristalizările limbajelor muzicale specifice creștinismului răsăritean și apusean.

In concluzie, autorul dorește să traseze - într-o perspectivă trans-temporală - o punte între arta muzicală paleocreștină și cea contemporană, în sensul unei benefice reîntoarceri la izvoarele sacre ale muzicii.

Referirile și citatele din autori și opere de largă erudiție, aflate la tot pasul, elementele comparative analizate cu impresionantă competență ne dezvăluie statura intelectuală deosebită a Domnului Serban Nichifor și conferă tezei sale de doctorat o bogăție ideatică și de informație incontestabilă, interesantă și foarte valoroasă.

Conf.univ. GEORGETA STEFANESCU-BARNEA

G. St. Barnea

București, 28.IV.1994

REFERAT

În teza sa de doctorat "Anamorfoza Sacrului în muzică", Domnul Şerban Nichifor, lector universitar la Academia de Muzică din București, și-a propus să trateze o problemă de importanță deosebită în reliefarea caracterului revelat al artei sunetelor. Bazându-se pe o serie de mărturii biblice și patristice legate de semnificația specială a muzicii atât în cadrul restrâns al ritualului liturgic, cât și într-un context universal, autorul evidențiază aplicabilitatea în sfera esteticii muzicale a unor principii de natură teologică, ca de pildă cele referitoare la cunoașterea catafatică (logică, rațională) și la cea apofatică (intuitivă, trăită) a fondului ideatic - respectiv, a mesajului divin și a celui sonor, ce fuzionează în cazul muzicii sacre. Totodată, această comuniune semantică ilustrează forța transcendentală a muzicii în general, ca artă a vibrației cosmice, a Cuvântului (Logosului Creator) formulat prin Sunet. În această ordine de idei, autorul face apel și la exegeza fenomenologică, inițiată în aria muzicii de Sergiu Celibidache, în tentativa de a descoperii noi perspective în cercetarea funcțională a fenomenului sonor. În concluzie, teza de doctorat a D-lui Şerban Nichifor propune o continuare a acestor investigații fenomenologice în sens anamorfotic, definind particularitățile procesului de regenerare, remodelare și reflectare a Universului (ca macrocosmos) prin Muzică (ca microcosmos).

Dolores Chelariu

LECTOR UNIVERSITAR DOLORES CHELARIU

București, 29-IV-1994

R e f e r a t

Serban Nichifor este animat în această tentativă teoretică, pe care o reprezintă teza de doctorat cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică", de o mare ambiţie cognitivă, cu valoare în primul rând recuperatorie. Este vorba de a identifica, mai curând de a reidentifica sacrul în raport cu muzica în ceea ce priveşte natura însăşi a acestei arte, situarea sa în ordinea cosmică şi în ce numim de atâta vreme prin devenirea sau istoria artei sunetelor.

Tocmai pentru această icoană a devenirii, Serban Nichifor a ales o explicaţie, susceptibilă a fi chiar un mecanism al fenomenelor: anamorfoza. Imi amintesc că i-am recomandat doctorandului, cu ocazia examenului de admitere, să ia în considerare acest principiu, de care se mai ocupase de-altfel, pentru domeniul strict al muzicalului, fără să bănuiesc că o atare viziune va dobândi o asemenea extensie. Este acest mod de acţionare şi procedeu "deformator", fără îndoială real şi preţuit de-altfel în epocile marcate de manierism (cum este şi cea modernă), având o influenţă generalizată dar ale cărei consecinţe, prin exagerare, nu ar evita pericolul stricării echilibrului dintre ce a fost dintotdeauna îngemănarea dintre imuabil şi schimbare, cu infinitele lor forme şi nuanţe. Sprijinit pe cea dintâi dintre discipline, ancorată atât în credinţă cât şi în raţiune, teologia, autorul intervine cu o viziune care, cum ne demonstrează, a mai avut tangenţe cu ezoterismul şi cu fenomenele anamorfotice, conducând astfel spre noi deschideri teoretice în chiar ceea ce părea a fi fost pentru teologie definitiv stabilit pe linie dogmatică. In ciuda a ceea ce a afirmat materialismul ateu, teologia nu este nici opacă la "evoluţia gândirii" şi nici anchilozată, terminologic măcar, în felul punerii problemelor, îmbrăcând adesea unele formulări "moderne" pentru a combate sau a se pune de acord cu supoziţiile ştiinţelor. O nouă perspectivă, din direcţie anamorfotică, nu va pune teologia, ca de atâtea ori în trecut, în încurcătură...

Intr-o accepţiune strict muzicologică, atât de minată astăzi de obsesia specializării, parcurgerea problematicii muzicii în quasi-totalitatea sa ar putea să pară stufoasă şi inoperantă. Cred totuşi că o readucere în actualitate a tot ceea ce a însemnat civilizaţia şi cultura creştină, cu sintezele sale iudaice şi greco-romane, situate între Orient şi Occident (punct favorizat de întâlnire fiind tocmai spiritualitatea româneascâ) este acum necesară - după decenii de mistificare doctrinară - şi, deci, justificată să constituie subiectul unei teze de doctorat. Pentru această intreprindere Serban Nichifor dovedeşte capacitate de cuprindere şi deschidere culturală. Pentru toate acestea este justificată acordarea titlului de doctor în muzicologie.

dr. Gheorghe Firca

Lector universitar Serban Nichifor, <u>Anamorfora sacrului în</u>
<u>muzică</u>, teză de doctorat (rezumat)

Este greu să te pronunți asupra unei lucrări ca cea
indicată mai sus, nefiind și specialist în muzică. Tot atît de
greu este să faci acest lucru citind numai rezumatul tezei
în 20 de pagini.
Dar, observînd structura lucrării și trecînd în revistă ideile
expuse de autor în rezumatul tezei, consider că lucrarea
este de excepție, în literatura română de specialitate (în mu-
zicologia românească) și nu numai.
Cred că titlul nu se potrivește conținutului lucrării.
Ținînd cont de conținut, cred că i s-ar fi potrivit mai bine
titlul 1/„ Rolul anamorfotic al muzicii" sau
2/„ Anamorfora spre sacru prin muzică"
Constat că lucrarea are multe exemple muzicale, așa cum
nu duce lipsă de referință la textele sacre prin care se reali-
zează deopotrivă anamorfora spre sacru. Nu este vrea această a-
bundență a textelor sacre. Cît privește modul în care aceste
texte au fost utilizate și interpretate, nu-l putem sesiza doar
din rezumat. Aș remarca doar să se facă atenție asupra ter-
minologiei religioase. Spre exemplu, „Tora" nu este tot Vechiul
Testament (pag. 13). Apoi oricît ne-ar fi de dragi protoro-
mânele, Sf. Niceta din Remesiana nu era „român" (pag. 15)
Consider că această lucrare merita publicată dar, tocmai
pentru că se ocupă cu tema anamorforei, ar trebui consultați
specialiști în materie de Teologie.
Oricum, ~~teza și~~ tema abordată este incitantă și
abia aștept să citesc lucrarea integrală

Pr. Dr. Vasile Răducă
Facultatea de Teologie Ortodoxă

<u>Apreciere</u>

În teza sa de doctorat intitulată "Anamorfoza Sacrului în muzică", Dl. Lector univ. Şerban Nichifor şi-a propus să contribuie la extinderea spaţiului de afirmare a muzicologiei româneşti într-un domeniu mai puţin explorat, având ca punct de plecare arta muzicală paleo-creştină şi ca finalitate proiecţiile ei în creaţia contemporană universală şi românească (inclusiv în creaţia componistică a autorului). În consecinţă, Dl. Şerban Nichifor insistă în analizarea unor coordonate perene ale discursului muzical creştin, reprezentate prin parametrii de ordin modal, ritmic şi formal. De o importanţă majoră în acest sens este şi procesul de cristalizare a sistemelor modale şi ritmice proprii muzicii creştine răsăritene (ortodoxe) şi apusene (catolice) - ambele dezvoltate în baza unui fond comun sintetizat în perioada patristică din elemente de sorginte ebraică şi elină, ce au fost re-compuse, re-modelate (anamorfozate) în conformitate cu datele estetice specifice spiritualităţii creştine, expuse încă din secolul al IV-lea d.Hr. în operele fundamentale ale Sfinţilor Părinţi Niceta de Remesiana, Efrem Sirul şi Ambrozie de Mediolanum. Remarcăm în acest sens promovarea în perioada paleo-creştină a unui modalism diatonic şi a unei ritmici simetrice şi uniforme (deduse din alternanţele armonioase ale accentelor poetice), ce determinau un stil melodic simplu ("cantus simplex" sau "sintomon melos") şi accesibil cântării eminamente vocale, în comun, utilizând texte liturgice în limba greacă (inclusiv în missa romană până în secolul al III-lea). Textura sonoră era omofonă, iar formele caracteristice (imnul, psalmodia, antifonia) ilustrau continuarea- în mod creator - a tradiţiilor muzicale eline şi respectiv ebraice.

În ultima secţiune a tezei sale, autorul relieftează proiecţiile acestor elemente definitorii ale muzicii creştine în creaţia actuală.

Apreciind calităţile acestei lucrări, propun susţinerea publică a tezei şi acordare titlului de doctor în muzicologie.

Creinicean

Lect.univ. Rodica Creinicean

Bucureşti, 6 Mai 1994

Teza de doctorat a D-lui Şerban Nichifor cu titlul "Anamorfoza sacrului în muzică" mi se pare o lucrare de seriozitate şi documentare profundă. O latură fundamentală a spiritualităţii - sacrul - una din rădăcinile fundamentale ale muzicii, este examinată în devenirea ei pe parcursul secolelor.

Documentarea tezei este impresionantă, cu atât mai mult cu cât accesul la multe din lucrări nu a fost posibil decât în ultimii ani.

Demersul este foarte strict întemeiat logic şi duce la concluzii fecunde, cu operanţă şi în îmbogăţirea unghiurilor de examinare a tuturor genurilor muzicale, necuprinse de această cercetare. Se oferă uneori, perspective unor extrapolări surprinzătoare către domeniul ce mă interesează direct, interpretarea muzicală la un înalt nivel de generalitate.

Socotesc deci că mă aflu în faţa unei dovezi de erudiţie dar şi de disciplină mentală, cu rezultat valoros pentru muzicologia românească.

Prof. univ. Constantin Ionescu-Vovu

REFERAT

Asupra tezei de doctorat a Domnului Lector Șerban Nichifor, cu titlul: „Anamorfoza sacrului în muzică".

În introducere – după ce se analizează etimologic termenul de „anamorfoză" – autorul dovedește faptul că ~~ideia~~ această idee există încă din Antichitate în Vechiul Testament și apoi în creștinism în opera Fericitului Augustin.

Redus la relația binară sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat și în parapsihologia contemporană, unde se reîntâlnesc benefic Teologia, Arta și Știința, reconfirmând viabilitatea și perenitatea revelațiilor vetero- și neo-testamentare.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfozei, ca formă artistică de sine stătătoare prin studiile unor cercetători ai perspectivei, cât mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii.

În vremea noastră Șerban Nichifor a avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfozei ~~elaborând~~ în 1975 Cvartetul de coarde „Anamorphose" fapt ce dovedește de câtă vreme și cât de mult a fost preocupat de această problematică.

În anul 1980 sub titlul „Aplication sonores de l'idée d'anamorphose", a expus într-una din ședințele Forumului de compoziție din cadrul cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania) concluziile la care a ajuns în studierea acestui fenomen muzical.

În 1982 a prezentat deasemenea, datele esențiale ale anamorfoticii sonore cu ocazia

conferințelor susținute la Universitățile Michigan din Ann Arbor și Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A). Ulterior în 1985, a publicat în rev. Muzica (Nr. 6) o introducere în domeniul „Anamorfozei sonore".

Ideile generale expuse în acel eseu, constituie fundamente ale prezentei dizertații, în care și-a propus să aprofundeze subiectul, considerând arta sunetelor drept o punte transcendentală între sacru și profan.

Această prețioasă experiență personală pe parcursul a două decenii i-a facilitat autorului găsirea unei definiții specifice anamorfozei sonore, concretizată în formula: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui un „colaj" dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun.

Primul capitol analizează premizele anamorfozelor psalmodice în spațiul ebraic originar - subliniind importanța acordată muzicii ca factor transcendental precum și faptul că esența vechii muzici ebraice - în special cea a psalmilor - era de natură vocală.

Integrați în serviciul divin creștin psalmii au exercitat o pregnantă influență în sfera culturii muzicale.

In încheierea capitolului, autorul face câteva scurte adnotări legate de semiografia muzicală ebraică, arătând că notația neumatică era foarte asemănătoare celei paleo-creștine. Este acesta un prim element principal constitutiv al muzicii bizantine.

In capitolul II intitulat: „Proiecții ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare", autorul

pătrunde în sfera sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare și a scriitorilor patristici.

Cap. III tratează în detaliu raportul anamorfotic Orient/Occident în evoluția artei sunetelor, în primele opt secole după Hristos.

Referitor la originea formelor muzicale creștine, sînt precizate elementele de sorginte ebraică (cîntul psalmodic, cel antifonic) și păgînă (imnurile grecești) cele două elemente (din trei existente) constitutive ale muzicii bizantine.

În următorul subcapitol „Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică" latină se analizează aspecte legate de corelația vers-ritm muzical, picioare metrice, etc.

În finalul acestui subcapitol sînt reliefate rezonanțele directe ale ritmurilor antice greco-latine în folclorul românesc marcînd și în acest domeniu continuitatea spiritualității noastre multi-milenare.

În continuare, după ce face unele precizări referitoare la primele limbi de cult ale Bisericii - tratează detaliat procesul anamorfotic complex, de cristalizare a limbajului muzical creștin în epoca patristică reliefînd mutațiile specifice care au intervenit în domeniile: modalismului, ritmicii, semiografiei și a formelor imnografice liturgice ortodoxe și romano-catolice.

În cap. IV sînt investigate o serie de modalități de proiectare sau reformulare anamorfotică a acelor percepte perene în perspectiva actuală a artei sunetelor, ce impun anumite sisteme generative specifice.

Cap. V este dedicat cercetării reperelor estetico-dogmatice ale muzicii sacre în general

[illegible] în special.

Tema se încheie printr-o Postfaţă „Opus Dei – imagini arhetipale şi proiecţiile lor în muzica cultă universală şi românească", ce cuprinde un amplu index de lucrări muzicale grupate tematic.

Lucrarea se termină printr-o amplă bibliografie generală selectivă.

Relevînd această nouă perspectivă în analiza şi sinteza structurilor sonore Şerban Nichifor a aplicat ideea de <u>anamorfoză</u> în cea mai mare parte a lucrărilor sale componistice.

Dizertaţia lui Şerban Nichifor abordează un [illegible] operei compozitorului şi muzicologului Şerban Nichifor, ansamblu ce legitimează indiscutabil acordarea titlului de doctor în muzicologie a Domniei Sale.

Prof. univ. dr. Sebastian Barbu-Bucur

Domnule Rector,

Subsemnatul Şerban NICHIFOR, compozitor, lector universitar şi doctorand la Academia de Muzică din Bucureşti, cu deosebit respect vă rog să binevoiţi a-mi aproba susţinerea disertaţiei legate de teza mea de doctorat "Anamorfoza sacrului în muzică", în conformitate cu referatul şi cu propunerile făcute de conducătorul ştiinţific - Prof.univ.Dr. Victor GIULEANU.

Menţionez că, odată cu prezenta cerere, depun şi teza de doctorat (în patru exemplare), precum şi rezumatul tezei (un exemplar).

Cu înaltă consideraţie,

Lector univ. Şerban NICHIFOR

Bucureşti, 2 Februarie 1994

Domnului Profesor universitar Petre LEFTERESCU

Rectorul Academiei de Muzică din Bucureşti



ACADEMIA
DE
MUZICĂ

BUCUREŞTI

Strada Ştirbei Vodă nr. 33
79551 Bucureşti, sector 1
ROMÂNIA
Telefon: 6.14.26.10; 6.15.83.96
Fax: 40.1. 6.15.83.96

321/9.II.1994

C A T R E,

Părintele prof.univ.dr.POPESCU DUMITRU
Decanul Facultăţii de Teologie Ortodoxă
a Universităţii din Bucureşti

Stimate Domnule Profesor ,

Vă facem cunoscut că, în baza ordinului Rectoratului nr.15/8.II.1994, aţi fost numit ca membru al Comisiei de Doctorat pentru susţinerea tezei d-lui lector univ.NICHIFOR SERBAN, intitulată :"Anamorfoza sacrului în muzică".

Vă rugăm să binevoiţi a întocmi un referat de analiză asupra lucrării, în termen util pentru a putea fi stabilită data susţinerii.

Cu deosebită consideraţie ,

R E C T O R,
Prof.univ. Petre Lefterescu



SECRETAR SEF INSTITUT ,
Laurenţia Galiş

GI/ 2 ex.